



IKKE LENGER DØD ENNÅ IKKE LEVENDE

Liminale kropper og 1kor15
i eksegese, teater og gravferd

Skrevet av Andreas Ihlang Berg

Veiledere

Professor Gitte Buch-Hansen

Professor Halvor Moxnes

Fordypningsoppgave i teologi ved Universitet
i Oslo

Det teologiske fakultet

Våren 2013

Forsideillustrasjon etter inspirasjon fra forestillingen *Antechamber*. Trykket med tillatelse fra NEATA

Til min flotte mormor Laila

TAKK TIL

Først og fremst vil jeg takke skuespillerne i Verkstedet, som frivillig har stilt som forsøkskaniner i dette prosjektet. Det har vært spennende og lærerikt å jobbe sammen med dere. Det vil også være naturlig å takke Seanse for støtte til å utforske prosjektet slik vi fikk mulighet på Høgskulen i Volda, samt er NEATA for muligheten til å fremføre Verkstedets forestilling i Sønderborg i Danmark. Norges Kristelige Studentforbund for lån av lokaler og støtte av flotte folk på kontoret. Takk til Kollektivet U20 for overnatting på sene kvelder. Grete Sneltvedt som åpnet opp teatrets verden for meg og i bunn og grunnen er årsaken til at jeg har tatt fatt på et prosjekt som dette, Takk! Jon Skulberg for samtaler og ideer om romlighet og kropp samt Dagfinn Sagen for ideer om scenografi. Trym Vike-Kittelsen, Gaute Granlund og Andreas Carlmark fordi dere er så flotte, takk. Takk til Hans Kåre Sjøstrøm for godt vennskap med gode samtaler og sene rødvinskvelder, du har vært en livredder. Takk til alle mine foreldre for støtte og omsorg i løpet av prosessen. Takk til professor Gitte Buch-Hansen og professor Halvor Moxnes for utrettelig lesning og støtte for å få denne oppgaven i havn, dere har fylt ut hverandre på en suveren måte. Takk til Hadsel menighet for at dere har holdt ut med en lett nevrotisk prest i innspurten til innlevering. Takk til Per Anders for at du er den du er.

INNHold

17:49	9
PROLOG	11
INNLEDNING	13
I. <i>PNEUMA OG SOMA. ET DILEMMA HOS PAULUS?</i>	17
II. EKSEGESE	27
III. KROPP SOM UTGANGSPUNKT FOR TOLKNING	35
IV. KROPPENS FENOMENOLOGISKE UTGANGSPUNKT, KROPP SOM SUBJEKT	46
V. ISCENESETTELSE OG FORESTILLING, KROPP I MØTE MED TEKST	51
VI. GRAVFERD I ET KROPPSFENOMENOLOGISK LYS	71
AVSLUTNING	75
LITTERATURLISTE	78

17:49

I dine hender Herre Gud, overgir jeg min ånd.

Du forløser meg Herre, du trofaste Gud

I dine hender Herre Gud, overgir jeg min ånd

Ære være Faderen og Sønnen og Den Hellige Ånd

I dine hender Herre Gud, overgir jeg min ånd

Jeg sitter i leiligheten i Oslo. Januar 2012. Jeg leser igjennom. Kaldt og distansert. Kontrollerer pusten. Hjertet slår som vingene på en kolibri, så blir det stille, så slår det igjen, det løper løpsk. Jeg stopper. Drikker litt vann bare for å ha noe å gjøre. Fingrene mine flikker med ett eller annet, jeg vet ikke hva, en papirbit kanskje, en penn? Jeg sitter, men aller helst vil kroppen løpe, jeg vil løpe. Jeg puster rolig og kontrollert. Så leser jeg videre. Det er noe om en bil, to biler en VW og en Fiat, jeg er ikke så konsentrert. Fikler mer med fingrene, med papirbiten, pennen eller hva det er. Kanskje jeg skal lage litt kaffe? Det hadde smakt. Eller hva med en kake? Sjokoladekake hadde vært tingen.

Jeg hadde store planer om å bake den dagen, tror jeg da... eller jeg husker ikke helt, men kaffe hadde jeg drukket mye av. Jeg gjør det når jeg jobber som prestevikar og denne sommeren i 2011 var intet unntak. Jeg drikker kaffe og spiser mye kake, de gamle enkene vet å servere når selveste presten kommer på besøk og et dødsfall i familien skal ikke stå i veien for god servering. I begynnelsen syntes jeg det var litt overfladisk, hvorfor bry seg om fasaden når det er helt andre bekymringer å ta seg av? Men etter hvert har jeg lært å ta imot, ta imot den kjærligheten som ligger i mors hjemmelagede krumkaker og tynn kaffe på TV-kanne.

Denne fredagen kom jeg hjem etter å ha forrettet en begravelse. Jeg hadde fortsatt nunc dimitis klingende i hodet etter å ha messet sammen med gravfølget: I dine hender Herre Gud overgir jeg min ånd. Da jeg hadde parkert bilen utenfor leiligheten og var på vei ut, ringte telefonen. Det var Gaute, en annen kamerat som også jobbet i området og som var blitt invitert over for en sommerhygge den kvelden sammen med andre venner. Jeg tok telefonen, mens jeg manøvrerte matvareposer ut av bilen "Har du hørt det?" Sier Gaute lavmælt. "Hva da?" svarte jeg "Har du ikke hørt det?! En bombe har gått av i Oslo, i regjeringskvartalet" Vi ble begge stille "Jeg synes vi skal avlyse festen" sier han "Ja så klart vi skal avlyse!" Svarer jeg. "Men kom likevel, vi kan spise sammen, jeg har masse mat."

Når jeg kom opp og inn i leiligheten skrudde jeg på NRK. Oversiktsbilder fra regjeringskvartalet og noen journalister som uttalte seg som eksperter flimret over skjermen.

De snakket noe om Al Qaida og andre terrororganisasjoner, ”Det var bare et tidsspørsmål, før vi også ville oppleve det som andre i resten av verden har opplevd” hevdet de. Oppe i det hele hadde jeg helt glemt av Per Anders, kjæresten min. I utgangspunktet skulle han være i Arendal eller noe, hos foreldrene sine og ikke i Oslo, men det kunne jo hende at han hadde tatt turen hjem litt tidligere. Jeg ringte, men kom til svareren. La ikke igjen noe svar, og ble litt bekymra. Det eneste jeg kunne trøste meg med var at Oslo er stort. Noen minutter senere kl 16:36 tikket det inn en melding fra ham ”Har d bra. Er Trygg. På Utøya. På infomøte. Ringer etterpå ☺” Jeg gikk inn på kjøkkenet, mens jeg fortsatt hørte på NRK og forberedte litt mat til kvelden, bare for å ha noe å gjøre, for å komme vekk fra alle tankene ”Er det noen jeg kjenner som er døde?” ”Hvem kan ha gjort dette?” kl. 17:04 ringte telefonen. Det var Per Anders han fortalte at alt var bra, han var trygg og at han heldigvis var langt unna Oslo. ”Jeg håper det ikke er noen som jeg kjenner som var der” sa han. Vi blir begge stille. ”Jeg elsker deg” sa jeg ”og jeg elsker deg” svarte han. Jeg la på, gikk tilbake til NRK, byttet kanal mellom CNN, TV2, BBC. Alle fortalte de om det som hadde hendt og alle så ut til å understreke at det var Al Qaida, NRK var den eneste som la inn et svakt ”kanskje” foran terror og Al Qaida.

Jeg gikk på kjøkkenet og prøvde å ordne litt andre småting, rekene kom ikke før med Carlmark, en annen medstudent og prestevikar, så det fikk jeg ikke gjort så mye med. Jeg ordnet i stedet litt annet smått, kaffe er jo standard, frukt. Jeg husker ikke helt.

Jeg gikk over kommende søndags prekenen, nå ble spørsmålet hvordan jeg skulle gjøre den aktuell etter alt vi har opplevd. I det jeg satt meg ned med prekenen tikket det inn en melding fra Per Anders. Klokken var 17:49 ”Elsker deg ☺” sto det på den. Instinktivt ble jeg litt bekymret, men jeg slo det fra meg som en av mine overreaksjoner nå som nervene var litt på høyspenn. ”Elsker deg også ;)” skrev jeg tilbake. Jeg så litt mer på bibelteksten, men klarte ikke helt å konsentrere meg. Telefonen ringte og jeg så at det var mamma Ruth og tok telefonen. ”Er Per Anders på Utøya?” utbrøt hun ”Ja, heldigvis har han ikke dratt hjem til Oslo ennå” Svarte jeg før hun avbrøt ”De sier på TV at det skytes der!” ”I Oslo?” spurte jeg ”Nei på Utøya!” Jeg ble stille. Hun sa ”Har du ikke sett nyhetene?” Jeg gikk opp til tv-stua. Så på NRK, de sa ingenting. Slo over på TV2 de hadde nettopp fått inn ubekreftede meldinger om skudd på Utøya. Jeg pustet rolig ”Jeg ringer deg tilbake.” svarte jeg og la på.

I leiligheten i Oslo stirrer jeg ut vinduet. Jeg falt av teksten og leser igjennom setningen på nytt. Kaldt og distansert. Kontrollerer pusten. Den dagen var det en mann i politiuniform som ankom Utøya.

PROLOG

Den 22.juli forandret Norge seg. Vi kan snakke om at vår uskyld gikk tapt den dagen da terroren rammet Norge, at vi ikke lenger er skånet fra det som så mange mennesker i andre land har opplevd og fortsatt opplever hver dag. Motivene kan være forskjellige, frigjøring fra undertrykkelse i Palestina, beskyttelse fra selvmordsbombere i Israel, kampen mot narkotikakartell i Mexico, 11.september i New York. Et samfunn forandrer seg etter møter med vold og traumer slik 22 juli var her i Norge.

Jeg forandret meg også etter 22 juli. I 17:49 har jeg prøvd å sette ned på papir hvilke tanker som startet på nytt etter at jeg leste siktelsen i terrorrettsaken. Min daværende kjæreste overlevde med å kaste seg ut i det kalde vannet i Tyrifjorden, da gjerningsmannen siktet på ham og skjøt etter ham. Perioden fra jeg først fikk ubekreftede rykter om at det hadde blitt løsnet skudd på Utøya, til jeg fikk en telefon hvor Per Anders fortalte at han var i live, var en ekstrem fysisk påkjenning. Jeg opplevde med min kropp den maktesløsheten ved å være så langt borte fra det hele og skal jeg forklare opplevelsen med et ord må det bli *kvalt*. Denne ekstreme kroppslige opplevelsen var også det som fikk meg over på denne oppgaven som jeg nå har skrevet.

INNLEDNING

PROBLEMSTILLING

Det protestantiske dogmet om død og oppstandelse står ofte i en motsetning til mange lekfolks oppfattelse av det samme. Der hvor kirkens dogme oppfatter den døde som død til den ytterste dag, hvor vedkommende vil oppstå i sin kjødlike kropp som i trosformularet ”Vi tror på legemets oppstandelse og [dermed] det evige liv”, kan vi ofte møte lekfolks oppfattelse av at gjennom døden, utskillelse sjelen til den avdøde fra den døde kroppen. Dette kan komme til uttrykk gjennom utsagn som ”En ny stjerne (sjelen) har kommet på himmelen” og ”Hun (da underforstått hennes sjel) er nå hos Vårherre.” Det ser dermed ut til at denne utbredte leke forståelsen av hva som skjer med de døde, er akkurat det Paulus synes å argumentere mot i sitt første brev til Korinterne i kapittel 15 – det vil da si en platonskinspirert dikotomisk forståelse av oppstandelsen. Hvordan kan vi da forstå at Paulus vil holde disse sammen når det er en bred oppfattelse av det motsatte? For å få dette til må kroppens oppstandelse forstås i lys av ånden.

Den nyeste eksegeese av 1kor15 peker på sin side, at de mange eksegetiske problemer som en platonsk lesning av kapittelet uunngåelig står overfor, lar seg løse ganske enkelt hvis det leses med den stoiske fysikk og kosmologi som bakgrunn. Når dette skjer står vi overfor en Paulus som argumenterer for en kroppslig kontinuitet mellom den jordiske kroppen og den oppstandelseskroppen, samtidig som det skjer en kvalitativ transformasjon av denne kroppen fra kjøtt og blod til en åndelig kropp.

Spørsmålet blir da hvordan en slik historisk forståelse vil fungere i det liturgiske rom hvor teksten i en norsk kirketradisjon, hører hjemme; begravelsen.

Videre må vi også spørre hvordan vi i det hele tatt kan undersøke dette. To metoder forekommer umiddelbart relevant. Et antropologisk feltstudie, hvor vi betrakter hva som skjer i rommet under ritualet og eventuelt intervjuer deltagere i forbindelse med dette. En slik fremgangsmåter fremstår imidlertid som dypt uetisk og er vanskelig å gjennomføre med mennesker som befinner seg i sorg. En annen mulighet vil være et tekststudium slik vi kan finne i forbindelse med *Kontekstuelle bibelstudier*. Her er problemet derimot at dette er tekster som handler om kroppslige transformasjoner. Et slikt studie ser derfor ut til å måtte involvere dype kroppslige erfaringer som går forbi teksten og utfolder seg i underbevissthetens kroppslige radar. Her kunne vi ha tatt i bruk den *Performance criticism* som akademiske eksegeter har utviklet, men den ser også ut til å komme til kort når det handler om å tenke kroppen som subjekt, med dens erfaringer som en situasjon tekstene alltid er plassert i.

Jeg vil derfor undersøke om det er mulig å bruke teater som metode for en slik kroppsliggjøring av 1kor15 spesifikt, og av bibelske tekster i et mer generelt lys. Videre vil jeg se hvilket lys en slik fenomenologisk tilnærming kan kaste over gravferdsritualet vi finner i Den norske kirke.

BAKGRUNNEN FOR MITT ARBEID

Gerald West har skrevet ”One of the risks of working contextually is that contexts change [...]”¹ Dette er ikke bare sant i sammenhenger der hvor vi bevisst arbeider i kontekst, men i alle situasjoner er vi nødt til å forholde oss til den verden som vi befinner oss i. Dette er også tilfellet for denne oppgaven som i utgangspunktet hadde som et mål, å utforske den antikke forståelsen av kjønn i møte med oppstandelseslegemet hos Paulus i 1kor15. Etter opplevelsen av 22 juli ble det derimot meningsløst å arbeide videre med det. Konteksten jeg befant meg i var forandret og nå var det et behov for å utforske ikke bare oppstandelsen, men også døden med hele den fenomenologiske kroppen som utgangspunkt.

Siden jeg har utdanning innenfor teatret, ble det naturlig å knytte oppgaven til teater for meg i dette prosjektet. Dette fordi skuespillerens arbeid kan ses på som en kroppslig tolkning i møte med tekst, der en karakter blant annet kan gestaltes gjennom en skuespillers kropp. I begynnelsen var det meningen at dette skulle gi en tilbakemelding til teksten, men som allerede nevnt, så forandrer kontekst seg og i arbeid med mennesker som tolker tekst, går det ikke alltid slik som det er planlagt. Etter erfaring fra arbeid i og med teater har jeg blitt klar over at det kaos som oppstår i den kreative virvelvind er umulig å kontrollere og de beste resultat kommer ved å henge med og *enjoy the ride*. Dette er ikke bare tilfellet for forestillingen som ble et resultat av tolkningen, men også denne oppgaven. Oppgaven er derfor ikke så mye en refleksjon tilbake til 1kor15, men en utforskning av hvordan vi kan tolke tekster og temaer i bibelen med våre fenomenologiske kropper. Resultatet i arbeidet med teatret ble dermed et som har funnet inspirasjon av korinterbrevsteksten, og på denne måten står den også som en kroppslig kommentar til den. Det var gjennom teatret at det også ble interessant å se gravferdsritualet i lys de erfaringer som oppsto i arbeidet med teatret og dette er derfor en siste refleksjon før avslutningen. Jeg har likevel ikke for hensikt å kommentere hvorvidt 1kor15 fungerer godt eller dårlig i gravferden, jeg ser kun på i hvilken sammenheng teksten kan skape mening etter erfaring fra arbeidet med teater.

¹ West, Gerald O, *Biblical hermeneutics of liberation : modes of reading the Bible in the South African context*, (Cluster Publications, Pietermaritzburg 1995), s.7

DISPOSISJON

Oppgaven består av seks kapitler samt en innledning og en avslutning. I det første kapittelet går jeg raskt igjennom tre måter forståelsen av *pneuma* (ånd) har blitt forklart i møte med blant annet 1kor15. Jeg sammenligner så den platonske tilnærmingen slik vi møter den hos Boyarin, med Engberg-Pedersens stoiske tilnærming. Den stoiske materielle tilnærmingen av *pneuma* er da den som videre står som utgangspunkt for eksegesen i kapittel to. Her bruker jeg sosialantropologien og teorien om *overgangsritualer* som utgangspunkt for å tolke 1kor15 og den materielle *pneuma* i lys av *liminalitet*. Denne liminaliteten er da gjennom resten av oppgaven, et utgangspunkt for refleksjon i møte teater og gravferdsritualet.

I kapittel tre *Kropp som utgangspunkt for tolkning* går jeg igjennom hvilke metoder vi i dag kan finne for å tolke bibelske tekster kontekstuell og med utgangspunkt i våre kropper. *Reader-response* og *Erfaringsbasert/kontekstuell bibellesning* hvor Gerald Wests tilnærming *å lese foran teksten* blir utgangspunkt for å se nærmere på andre metoder som bruker kropp gjennom teater, som metode for tolkning. Her står blant annet *bibliodrama* og *biblical performance criticism* sentralt. Den kroppslige tilnærmingen gjennom skuespill blir i kapittel fire sett i lys av fenomenologien hvor blant annet Sjöstrand og Fischer-Lichte blir brukt som utgangspunkt for å linke kropp og teater sammen. Her ser jeg på hvordan *performative kropper* i et *performativt rom* skaper mening i møte mellom aktør og tilskuer, tekst og skuespill.

I det femte kapittel ser jeg på hvordan teoriene rundt et fenomenologisk tolkningsperspektiv kan fungere i møte med praktisk arbeid i *iscenesettelse* frem mot *forestilling*. Her er det arbeidet som teatergruppen *Verkstedet* har gjort med 1kor15 som blir sett i lys av de teorier som Sjöstrand og Fischer-Lichter legger frem. Det store spørsmålet er om vi her kan se en tolkning som tar utgangspunkt i kroppsfenomenologien. Det siste kapittelet er et *talking back* kapittel, hvor jeg ser på hvordan gravferden i Den norske kirke, kan forstås i lys av liminalitet og de erfaringer som jeg har gjort meg rundt arbeidet med *Verkstedet*.

I oppgavens helhet ønsker jeg å bidra til en samtale hvor kropp og kroppslighet i møte med tekster og ritualer som har med død og oppstandelse å gjøre, kan ses i et kroppsfenomenologisk lys.

I. *PNEUMA* OG *SOMA*. ET DILEMMA HOS PAULUS?

EN INTRODUKSJON TIL TRE TILNÆRMINGER

I møte med 1kor15 er det oppstandelseskroppen som står i sentrum for tolkning. For å kunne forstå denne er det også nødvendig å se på den større kosmologien og filosofien som ligger bak forståelsen av kroppen og spørsmålet ”Hvordan har og blir kroppen tolket hos Paulus?” dukker opp. For å få et svar på dette er det *pneuma* (ånd) som må være i fokus fordi det er denne *pneuma* som har kommet ned over oss og som virker i oss og i våre kropper (Rom8:11). *Soma* (kropp) og *pneuma* er på en eller annen måte knyttet sammen, men spørsmålet er hvordan og i hvilken form da *pneuma* virker. Engberg-Pedersens bok *Cosmology and Self in the Apostle Paul: The Material Spirit*² legger fram tre metoder for hvordan *pneuma* har og fortsatt tolkes i dag.

- I. Jødisk kontra ikke-jødisk tilnærming³
- II. Platonsk tilnærming⁴
- III. Materiell tilnærming⁵

Vi begynner med den første metoden og Engberg-Pedersens utlegning av denne. I følge ham er det dikotomiske skillet mellom en jødisk og ikke-jødisk forståelse den mest utbredte. Det er naturlig å tenke at Paulus som selv var jøde, har blitt preget av sin egen tradisjon og kan ha forholdt seg til et hebraisk bibelrammeverk slik vi finner Guds ånd i genesis, eller som en apokalyptisk tilnærming hvor *pneuma* vil bli del av de som blir frelst, slik vi kan finne det hos Jesaja. Denne tydelig forståelse av Paulus’ utgangspunkt for *pneuma* setter opp en dikotomi mellom det som er virkelig ”jødisk” og det som er ikke-jødiske, det vil si gresk-romerske ideer. Engberg-Pedersen knytter dette oppe til Gunkel og hvordan han setter opp en kontrast mellom en jødisk/kristen tradisjon og den gresk-romerske. Det blir da en motsetning mellom det som virkelig er ”bibelsk” og det som er ”ubibelsk” med andre ord en dikotomi mellom den kristne og den gresk-romerske filosofi. Paulus’ *pneuma* er for Gunkel, som en guddommelig kraft og var dermed over det naturlige, på den måten forklarer han hvordan *pneuma* hos Paulus er annerledes enn den *pneuma* som vi finner i gresk-romerske ideer. Problemet med et slikt skille er det vakuum som Paulus blir plassert i. Hvorfor skal vi ta som utgangspunkt at den kristne pneumaforståelsen hos Paulus, er annerledes enn den vi finner i

² Engberg-Pedersen, Troels: *Cosmology & Self in the Apostle Paul: The Material Spirit*, (Oxford University Press, Oxford, 2010)

³ ibid s.15

⁴ ibid s.16

⁵ ibid s.16

gresk-romersk samtidsfilosofi? Det kan vi ikke gjøre og det vil derfor være naturlig å se hvordan Paulus kan ha blitt preget av andre gresk-romerske filosofier i sin samtid.

En slik filosofi vil da være en som tar utgangspunkt i en platonsk filosofi. I den platonske tilnærmingen blir ikke Paulus plassert i et vakuum, men blir lest i et gresk-romersk filosofilys. Akkurat som det er unaturlig å skille Paulus fra sin jødiske tradisjon er det i denne metoden unaturlig å skille Paulus fra sin gresk-romerske kontekst. Her finner vi den platonske filosofien i tolkningen av Paulus og ikke minst i forståelsen av *pneuma*. Daniel Boyarin er en av forskerne som har denne tilnærmingen og i boken *A Radical Jew: Paul and the politics of Identity*⁶ legger Boyarin frem nettopp et slik utgangspunkt. Som vi skal se i neste del av kapittelet, argumenterer Boyarin for en dikotomi basert på platonsk filosofi. Dette er ikke en todeling hvor de kristne står på den ene siden og resten av den gresk-romerske verden står på den andre, men snarere kommer dikotomien til uttrykk gjennom den platonske motsetning mellom det materielle og immaterielle, hvor *pneuma* kun oppfattes som immateriell og *soma* kun som materiell. Det fullkomne ses på som immateriell og står i en motsetning til det som ikke er fullkomment, det materielle. Selv om en platonsk tilnærming tar inn over seg filosofien som Paulus har møtt i sin samtid, er det et problem ved den som også Engberg-Pedersen nevner, at Platon ikke forholder seg nevneverdig til *pneuma* i sin filosofi. Denne platonske tilnærming er derimot ikke ny og er blant annet den som ofte har vært til stede når kirkefedrene har tolket oppstandelsen. En antikk tradisjon, som i følge Engberg-Pedersen kan ha startet med Salomons lovsang videre til Filon av Alexandria og derfra ha påvirket kirkefedrene. Vi står kanskje overfor en jødisk og kristen platoniseringstradisjon, som bare har hengt ved i tolkning av *pneuma*, eller slik Engberg-Pedersen sier det: "[...] a tradition that has let us with a exceedingly vague and unclear, "spiritual" meaning of the term."⁷

Løsningen på en vag og uklar *pneuma*, kan være å ha en mer materiell tilnærming, slik blant annet Dale Martin legger frem i sin bok *The Corinthian Body*⁸. Her hevder han at Paulus også hadde en materiell forståelse av *pneuma* som mange andre filosofer i den antikke verden. Dette gjør han blant annet ved å gå den moderne konstruksjonen av den antikke forståelsen av kroppen, nærmere i sømmene. Gjennom den sosiale kroppen ser han på det hierarkiske systemet som senantikkenes kropper befant seg i, som han også knytter til forståelsen av den fysiske kroppen. Her ser han blant annet på Plutark: "Plutarch's universe is a hierarchical spectrum. He is concerned not with a dichotomy of matter and nonmatter but with a

⁶ Boyarin, Daniel, *A Radical Jew: Paul and the Politics of Identity*, Berkeley: University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1994

⁷ Engberg-Pedersen, 2010, s.16

⁸ Martin, Dale B: *The Corinthian Body*, Book Crafters, Chelsea, 1995

physiological hierarchy.”⁹ Med andre ord var det en fysisk hierarkisk oppbygning av kroppen hvor *pneuma* også inngår i denne strukturen. Derfor er det slik Engberg-Pedersen også kommenterer det, merkelig at Martin likevel velger å skille Paulus ut fra denne tradisjonen og putte ham i en jødisk-apokalyptisk tolkningsforståelse fremfor en gresk-romersk. Her er det lett å tenke seg som Engberg-Pedersen skriver:

[...] what lies behind it is the traditional attempt to keep the early Christian writers free of any contagion from Greco-Roman patterns of thought and practice, as if Jewish and Greco-Roman could in this period be kept neatly apart from another.¹⁰

Med en ganske kort introduksjon til tre forskjellige tolkningsperspektiv skal vi nå gå nærmere inn på en stoisk tilnærming slik Engberg-Pedersen legger det frem, til sammenligning med Boyarin og hans tilnærming til *pneuma* i 1kor15.

MATERIELL ELLER IMMATERIELL, DET ER SPØRSMÅLET

Forståelsen av oppstandelseskroppen har som allerede vist, blitt preget av en dikotomisk deling mellom det immateriell og det materielle. Dette åpner opp for et skille mellom *soma* og *pneuma*, en tanke som fra kirkefedrene i antikken eksisterer også i dag. Kropp og ånd (underforstått sjel) skilles fra hverandre i døden og ånden frigjøres fra sitt ”fengsel” i kroppen. Dette er også en tanke som vi kan finne i en platonsk kosmologisk forståelse der *soma* og *pneuma* er adskilte deler og hvor *pneuma* kun kan nå sitt fulle potensial etter den kroppslige død. I tolkninger av 1kor15 har dette også fått plass, hvor blant annet Boyarin legger opp til denne tradisjonen i boken *A Radical Jew: Paul and the Politics of identity*¹¹. I en dikotomisk inndeling, med utgangspunkt i *soma* og *pneuma* som to motsetninger, blir kroppen ansett som fysisk hindring for åndens fullkommenhet. Kropp og ånd blir da oppfattet som to motsetningsforhold der *soma* representerer en negative jordlige tilknyttingen og *pneuma* en positiv himmelsk. Ved en oppstandelse vil det være *pneuma* som frigjøres fra den fysiske bindene *soma* og kan nå sitt fulle potensial i himmelen, frigjort fra det jordlige. Paulus’ tale om *pneuma* og *soma* kan derimot være forvirrende når vi leser det med *platonske briller*. Samtidig med forskere som Engberg-Pedersen, ser vi at 1.korinterbrev kan konfrontere en slik platonsk tilnærming av de dødes oppstandelse. Med hans bok *The Material Spirit: Cosmology*

⁹ ibid s.114

¹⁰ Engberg-Pedersen, Troels: ”The Material Spirit: Cosmology and Ethics in Paul”, *New Testament Studies*, volum 55, hefte 2, (2009) s.17

¹¹ Boyarin, 1994

*and Ethics in Paul*¹² åpner han opp for en annen vinkling, med stoicismen som utgangspunkt for tolkning av 1kor15. Stoicismen har som grunnlag for sin filosofi, en hierarkisk oppbygning av kosmos i motsetning til Platons dikotomiske deling av den. Med dette som utgangspunkt vil det også få konsekvenser for hvordan vi forstår Paulus og hans tekster, hvor de tradisjonelt oppfattede motsetningsforhold mellom *soma* og *pneuma* blir utfordret.

EN PLATONSK TILNÆRMING TIL OPPSTANDELSESKROPPEN; BOYARIN

Boyarin med sitt platonske utgangspunkt i tolkningen av Paulus, stiller seg spørsmålet hvordan det kan ha seg at Paulus snakker om en oppstandelseskropp, når det med et platonsk utgangspunktet ikke er mulig å snakke om en fysisk størrelse etter oppstandelsen. Han erkjenner at Paulus forholder seg til en kropp blant annet 2.kor 5:1-4 hvor han kommer frem til at det er snakk om at kroppen står opp, men at det ikke er den samme kroppen som vi bor i nå¹³. Videre ser han også paradokset ved den *nye kroppen* som Paulus i 1.kor. 15:42-50, hevder at man får i oppstandelsen¹⁴. Med utgangspunkt i disse tekstene ser Boyarin at Paulus ikke fullt ut følger platonsk tanke om et skarpt skille mellom *pneuma* og *soma*. Han holder likevel på et dualistisk syn hvor *pneuma* og *soma* står som motsetninger. Her knytter han den platonske idélæren inn, hvor *pneuma* blir enssvarende med *idéen*, men Paulus' syn på kroppen er likevel mer positiv enn den hos Platon¹⁵, hvor det til og med er en åndelig kropp som står i motsetning til den fysiske kroppen. Han setter opp et dikotomisk mønster hvor det finnes en *soma psychikon* som er en avspeiling av *soma pneumatikon*, slik vi også kan finne i idélæren hos Platon.

For å forstå hvorfor tekstene har blitt som de har blitt hevder han at Cox Millers tese om at tekstene til Paulus må forstås ut fra en balanse mellom et platonsk og hebraisk verdenssyn, er selve den hermeneutiske nøkkelen til lesningen av hans tekster og dermed også forståelsen av oppstandelseslegemet¹⁶. Dette vil da innebære at den hellenistiske negative forståelsen av kroppen vil stå i et dikotomisk forhold til den mer positive hebraiske forståelsen av verden. Ved å bruke en slik dualismen kan vi fortsette videre inn i forståelsen av hvordan *sarx (kjøtt)* og *pneuma* blant annet virker som to motsetningsforhold i hver sin søyle. For å få dette til må vi derimot forholde oss til allegorien som et verktøy. Blant annet forholder Boyarin seg til Robert Jewett og hans utlegging om *sarx* og *pneuma*, hvor han er

¹² Engberg-Pedersen, 2009

¹³ Boyarin, s.60

¹⁴ ibid, s.61

¹⁵ ibid, s.60

¹⁶ ibid, s.63-64. Han henviser til Patricia Cox Miller, *Dreaming the Body: An Aesthetics of Asceticism*, "in *Asceticism*, ed. Vincent Wimbush (Oxford: Oxford University Press, 1995), pp.281-300.

spesielt kritisk til hvordan Jewett omfatter forståelsen av *sarx* kun som den omskårede penis¹⁷. Boyarin understreker at *sarx* nettopp ikke kun kan forstås som et fysisk kjøtt, men må også omfatte slektskap og videre på denne linjen hevder han at historien om Hagar nettopp er en allegori hvor den kjødlige slektskapet beveger seg mot et slektskap basert på lovord og trosbinding¹⁸. Det er en bevegelse fra det jordlige Jerusalem til det himmelske som også da her skal forstås som kirken, eller de tidlige kristne menighetene. For Boyarin er det derimot ikke omskjæringspliden hos Galaterene som er Paulus' utgangspunkt for diskursen av *sarx*, men det er den andre veien rundt; striden om betydningen av *sarx* er utgangspunktet for striden om omskjæringen.

Med et utgangspunkt i allegorien fortsetter Boyarin å utrede at Paulus ikke finner noen moralske feil ved å følge loven. En kritikk av en slik tanke kan derimot være hvordan loven i det hele tatt skal inneha en rolle av "ikke moralsk feil", hvis det for Paulus er slik at vi har blitt en del av det himmelske Jerusalem. Loven virker da heller å være en kontrast til det å følge Kristus, fordi de som følger Kristus har oppnådd det som er målet med loven, å følge loven vil da være meningsløst.

Allegorien knytter Boyarin også opp til *kata sarka*, som ofte blir forstått i en negativ sammenheng og fort får en nedsettende klang. Boyarin mener derimot på sin side at tekstens allegori ikke har blitt forstått. For han hevder: "Those who do not realize the spiritual meanings of things are those who are trapped in their own flesh and cannot see beyond the flesh of the text as well"¹⁹. De som er fanget i sitt eget kjøtt klarer heller ikke å lese det som er utenfor tekstens eget kjøtt – dvs. den bokstavelige mening. Problemet med kun å forholde seg til *sarx* som en negativ term kommer tydelig frem når Boyarin referer til Romerbrevet 1:3-4. Uten allegori vil det virke som en motsetning når Kristus blir fremstilt både som frøet av David gjennom kjøttet og Guds sønn gjennom ånden. Dette blir enkelt løst gjennom å anerkjenne at Jesus er Davids sønn rent genetisk, men er Guds sønn gjennom ånden. Boyarin legger da også frem at det er en hierarkisk forskjell mellom *kata sarka* og *kata pneuma* og selv om *kata sarka* er moralsk nøytral, vil den alltid være underlagt *kata pneuma*. Det neste spørsmålet er så hvorfor Paulus skiller mellom *soma* og *sarx*, hvis det i en platonsk forståelse egentlig går ut på det ene og det samme. For å kunne forstå dette, setter Boyarin opp tre argumenter

¹⁷ Boyarin s.64

¹⁸ ibid s.67

¹⁹ ibid s.70

- I. Gjennom bruken av *sarx* i stedet for *soma*, knyttes den litterære tradisjonen som ordet står i, tydeligere til ord som ved omskjæring og slektskapsbånd.
- II. På denne måten er *Sarx* en referanse til det ytre, gjennom slektsbånd og omskjæring av penis, og kan da også knyttes til psychékroppen. *Soma* blir på sin side en referanse til den pneumatiske kroppen.
- III. Videre med de to foregående utgangspunktene støtter Boyarin seg på Bultmanns forståelse av den syndfulle kroppen og det syndfulle kjøttet, som det ene og det samme. Paulus omtaler noen ganger *soma* og *sarx* om hverandre blant annet i Rom8:12-13. En forskjell mellom *sarx* og *soma* eksisterer da i grunnen ikke og er nærmest som synonymer å regne.²⁰

Sarx og *soma* blir da for Boyarin det ene og det samme, slik Paulus bruker dem i sine tekster.

Samtidig legger Boyarin frem mange argumenter for hvorfor Paulus ut fra et platonsk syn, ikke skal forstås som om han setter motsetninger mellom blant annet *soma*, og *pneuma*. Ut fra en klassisk platonsk forståelse er det nettopp en stor forskjell mellom disse to, men som vi skal se, ser det ut til at Boyarin allikevel har rett når han hos Paulus, ser at det ikke nødvendigvis et motsetningsforhold mellom *soma* og *pneuma*. Hans tilnærming med platonismen, er derimot mer komplisert enn nødvendig. Her kan vi finne andre filosofiske tilnærminger i samtiden til Paulus, som kanskje kan belyse forholdet mellom *soma* og *pneuma* uten å forholde seg til et dikotomisk skille mellom dem. Engberg-Pedersen ser her på stoicismen som et utgangspunkt for tolkning av *soma* og *pneuma* hos Paulus.

HVA ER SOMA PNEUMATIKON? STOISISMENS KOSMOLOGI

I motsetning til Boyarin forholder Engberg-Pedersen seg til en stoisk tilnærming av Paulus. Hvor han direkte går inn på forholdet mellom *sarx* og *pneuma* i denne sammenhengen. Her hevder han at *sarx* referer til en fysisk kropp på jorden som består hovedsakelig av elementer; jord og vann, samt litt ild og luft, mens *pneuma* er en konkret materie som er skapt av de kosmologiske elementer som vi kan finne i himmelen; ild og luft. Denne forskjellen ser derimot ikke ut til å kunne løse det problem at Paulus snakker konkret om et oppstandelseslegeme, de er i hvert fall forskjellige materialer, men det er i akkurat dette at det løser seg paradoksalt nok. For der hvor Boyarin kun forholder seg til den platonske tanken, må han bruke mye tid og energi på å prøve å forklare hvorfor Paulus snakker om

²⁰ *ibid*, s.79

oppstandelseslegemet som en fysisk størrelse når den i platonismen ikke er annet enn en immateriell, transcendent idé. I stoicismen derimot er *pneuma* en konkret fysisk størrelse, som riktignok er annerledes enn *sarx*, men den er like fullt ut materiell. Akkurat slik Boyarin spør, spør også Engberg-Pedersen *Hva er en åndelig kropp?*²¹ Paulus spør også retorisk dette spørsmålet, *med hva slags kropp kommer de?* Paulus gir i 1kor15 først en analogi fra 36 til 38 hvor poenget er, at forholdet mellom vår jordiske kropp og oppstandelseskroppen er som forholdet mellom frøet og hveteakset. På tross av transformasjonen av spiringens kvalitative forvandling av frøet, er det snakk om den samme planten. Denne forandringen knyttes opp til spenningspunktet mellom *soma*, *sarx*, og *pneuma*, som inngår i et større kosmologisk hele. *Soma* og *sarx* (og til en viss grad *pneuma*) kan sammen knyttes til jorden slik som kroppene til fuglene, fiskene, menneskene osv. *Soma* og *pneuma* (men ikke *sarx*) kan på sin side knyttes til himmelen gjennom de himmelske kroppene som stjerne, månen osv. Turid Karlsen Seim ser dette som et uttrykk for Guds mangfoldighet i den kosmologiske oppbygningen²². Hvor forskjellene mellom de forskjellige skapninger kommer til uttrykk gjennom hvilken type kropp de har, enten *kata sarx* eller *kata pneuma*. Gitte Buch-Hansen legger i tillegg frem en hierarkisk struktur i en stoisk kosmologi, der alle skapninger fra steiner til Gud blir plassert på bakgrunn av hvilke kvaliteter *pneuma* de besitter har²³. Dyr kommer under mennesker som igjen plasseres under himmellegemene. *Sarx* blir her tydelig knyttet til det jordiske, mens *soma* kan knyttes både til himmel og jord. Den dikotomiske tilnærmingen som Boyarin gjennomfører, blir her unødvendig fordi i den stoiske kosmologien unngås en dualistisk tilnærming. Akkurat som frøet og hveteakset er bilde på en metamorfose fra en kvalitet til en annen, er *sarx* en av de kvaliteter som *soma* kan inneha, og *soma* igjen kan gjennomgå denne kvalitative forandringen. Dette er i bunn og grunn det også Boyarin har kommet frem til, men i stedet for å tenke seg at Paulus har utviklet et paradoks system som går imot platonismen samtidig som dens grunnstruktur er bygget på den, vil stoicismen derimot være en reel motsats til den platonske tilnærmingen. En slik hierarkisk tilnærming vil også passe inn med Boyarins argumenter for at loven ikke nødvendigvis står i en kontrast til Kristus, men heller skal ses på i et hierarkisk lys. Evangeliet om Kristus er universelt, mens loven gitt til jødene gjelder fortsatt for dem.

²¹ Engberg-Pedersen 2010, s.185

²² Seim, Turid Karlsen & Økland, Jorunn (red): *Metamorphoses; Resurrection, Bodu and Transformative Practices in Early Christianity*, (W. de. Greyter, Berlin 2009), s.32

²³ Buch-Hansen, Gitte & Petterson, Christina (red): *Hvad er Sandhed? Nye læsninger i Johannesevangeliet*. (Alfa, Frederiksberg, 2009), s.114-115

Med en slik etablering av forholdet mellom *soma* og *sarx*, vil et neste steg være å se på forholdet og forskjellene mellom de jordiske og himmelske kropper. Her er det forståelsen av *doxa* eller glans kommer inn. *Doxa* er i følge Engberg-Pedersen ensbetydende med *pneuma*.²⁴ Både *doxa* og *pneuma* består i den stoiske kosmologien, delvis av ild som skinner opp og som dermed også er materiell. Denne *doxa* kan da bli gitt gjennom dåpen, slik at også den jordlige kroppen og ikke bare den himmelske innehar den. Den er likevel forskjellig fra kropp til kropp også hos himmellkroppene slik vi ser det i 15:41. Det er også denne kroppsliggjorte *doxa* og *pneuma* som er utgangspunktet for Paulus når han argumenterer for de dødes oppstandelse. To motsetningspar blir satt, som det som blir ”sådd i forgjengelighet og blir oppreist i uforgjengelighet. Det såes i *atamia* (*vannære*) og står opp i *doxa*” (15:42b-43a). Med dette som utgangspunkt får vi to søyler som står i kontrast til hverandre

Forgjengelig	Uforgjengelig
Vannære	Glans/herlig
Svakhet	Kraft
Psychékropp	pneumakropp

Slik frøet blir sådd gjennomgår den en kvalitativ transformasjon og kan bli til en mottatts. Ved nærmere ettersyn ser vi også at Paulus ikke skiller mellom *sarx* og *soma*, som det først ville ha vært tilnærmelig å tenke seg, men heller skiller mellom to forskjellige *åndes kategorier*. På den ene side har vi den instiktive *psyché*, som mennesket deler med dyrene, på den anden side den rasjonelle *pneuma*, som mennesket deler med stjernene. Den psykiske *doxa/pneuma* er mer langsam og kontraherende enn de himmelske kroppers *doxa/pneuma*.²⁵ Bruken av *soma* i denne sammenhengen er da en måte å vise at den kjøttlige psychékroppen, altså den kroppen som har alt det forgjengelige, vannærende og svakhet ved seg, står i kontrast til pneumakroppen som er uforgjengelig, herlig og kraftfullt. Engberg-Pedersen tar også utgangspunkt i denne forståelsen av *psyché*, der det finnes en jordlig psychékropp og en himmelsk kropp som er pneumatisk og udødelig²⁶ Disse søylene viser derimot ikke bare to motsetningsforhold, men en hierarkisk oppbygning hvor psychékroppen akkurat som frøet, er like reelt og kanskje til og med nødvendig, og hvor pneumakroppen kan forstås som fruktene av psychékroppen.

²⁴ Engberg-Pedersen 2010, s.57

²⁵ Buch-Hansen & Petterson s. 115

²⁶ Engberg-Pedersen 2010, s.185

Her som i en platonsk tilnærming, ser vi at en viss form for dualisme har blitt satt opp for å forklare kontrastene mellom de forskjellige kvalitetene som kroppen kan inneha. Det som derimot er forskjellen, er hvordan bildet av det fysiske frøet skifter kvalitet og blir til en fysisk plante, en forståelse som direkte kan overføres til en kvalitativ forandring av den fysiske kroppen til en annen. Dette skal da først og fremst forstås i en hierarkisk system og ikke et dualistisk. Kroppen eksisterer ikke på grunn av *pneuma*, men den blir herliggjort av den. Slik at *sarx* fjernes fra *soma* og vi sitter igjen med en *herliggjort pneumatisk kropp*.

PNEUMA SOM MATERIELL STØRRELSE

Med Engberg-Pedersen som utgangspunkt, er den pneumatiske kroppen hos Paulus ikke immateriell, men fysisk og herliggjort. Med utgangspunkt i analogibruken på det fysiske frøet som blir en fysisk plante, blir psychékroppen også knyttet til den jordlige menneskekroppen ut fra den stoiske tanken om at den består av grunnelementene jord og vann, noe som også understrekes ved henvisningen til det jordlige i 15:49. Den pneumatiske kroppen blir likeså en fysisk størrelse, men vil da være mer ekspanderende og ligner mer på de himmelske legemers ekspanderende *pneuma/doxa*. *Soma* på sin side forsvinner ikke, men en ny transformert *soma* uten forgjengelighet, kommer i dens sted. Det er her en fullkommen kropp av ild og luft som vokser ut av den ufullkomne kroppen av jord og vann.

Den platonske tilnærmingen til Boyarin kompliserer den kroppslige forståelsen av oppstandelsen og *pneuma*, fordi en materiell størrelse er i utgangspunktet ikke forenlig med en *pneuma* i idélæren hos Platon. Her vil den stoiske tilnærmingen derimot kunne brukes, nettopp fordi det allerede eksisterer et språk og ikke minst en forståelse av at den høyere himmelske sfære også består av fysiske legemer. Det som også ser ut til å være tilfellet er at selv om vi velger å bytte ut Boyarins utgangspunkt i platonismen med Engberg-Pedersens og Buch-Hansens fremstilling av stoicismen, blir ikke Boyarins konklusjon svakere. Tvert imot ser den stoiske tilnærming ut til å understøtte tesen om at Paulus ikke oppfatter *soma* som en ren negativ enhet. Det som derimot kommer fram i et stoisk lys er at *sarx* og *soma* ikke skal oppfattes som det samme, men de står hverandre nært. *Sarx* er det fysiske forgjengelige kjøttet og sammen med *psyché* utgjør de en psychékropp., *Pneuma* og *doxa* på sin side inngår i den himmelske pneumatiske kroppen som har en større utstrekning enn psychékroppen.

På denne måten kan vi forholde oss til oppstandelseskroppen som en materiell størrelse, som utgår i en transformasjon, fra den kroppen vi har nå, slik vi finner den i sammenligningen med såkornet. Spørsmålet videre er så hvordan en materiell forståelse av

pneuma og oppstandelseskroppen, kan få konsekvenser for oss som lyttere/lesere av disse tekstene.

II EKSEGESE

BETWIXT AND BETWEEN: DEN LIMINALE TILSTAND

Jeg skal fortsette å se på 1kor15 med et stoisk blikk slik jeg har lagt det frem i det foregående kapittel, som jeg mener åpner opp for en konkret og kroppslig forståelse ikke bare av oppstandelseskroppen, men også *pneuma*. Som jeg skal vise er dett med på å belyse det retoriske spørsmålet til Paulus ”Hvordan oppstår de døde? Og med hvilke kropper kommer de?” (15:35). Selv om dette er et av de store spørsmålene som eksegeter ser ut til å være opptatt av i korinterbrevet, mener jeg at det i denne sammenhengen er mer interessant å spørre oss hvorfor Paulus i det hele tatt er nødt til å forklare dette. Hvilken tilstand er det her snakk om som gjør det nødvendig for Paulus å forsikre korinterne og oss som lyttere/lesere at ”Døden er oppslukt til seier” (15:54) og at ”strevet ikke er forgjeves i Herren” (15:58)? Det vil være naturlig å tenke seg at korinterne, akkurat som vi i dag, rent faktisk har opplevd og fortsatt opplever at døden ikke er overvunnet, når vi ser og møter på døden med våre levde erfaringer og kropper. Hvordan kan Paulus i en slik kontekst hevde at døden er overvunnet? En mulig løsning kan være å ta utgangspunkt i sosialantropologien med Turner, hvor overgangsfasen og hans forståelse av den liminale tilstanden i *rites de passage* kan belyse 1kor15 som en tilstand av *betwixt and between*²⁷. Her er det ikke det rituelle i overgangen som er i fokus, men heller den forståelsen Turner legger frem for det å være *betwixt and between*, hvor vi ”ikke lenger –” og ”ennå ikke – *er*”²⁸. Dette med utgangspunkt i at overganger har tre stadier som bygger på *seperasjon*, *limen* og *aggregasjon*. Turner definerer disse tre fasene på følgende måte:

The first phase of seperation comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group either from earlier fixed point in the social structure or as a set of cultural conditions (a ”state”); during the intervening ”liminal” period the state of the ritual subject (the ”passenger”) is ambiguous, he passes hrough a realm which has few or none of the attributes of the past or coming state; in the third phase the passage is consummated.²⁹

²⁷ Eriksen, Thomas H. (red): *Sosialantropologiske grunntekster*, (Ad notam Gyldendal, Oslo 1996), s.509-523

²⁸ *ibid*, s.511

²⁹ *ibid*, s. 510

I denne sammenhengen blir mitt fokus på *limen* altså liminaltilstanden, for eksegese hvor det ikke bare får konsekvenser for vår forståelse av oppstandelseskroppen, men så vel for den kristne eksistensen.

KRISTUS ER BLITT OPPSTANDEN 15:1-11

1kor15 begynner med å understreke evangeliet som Paulus har brakt til menigheten i Korint og som de har kommet til tro på

[...] at Kristus døde for våre synder etter skriftene, at han ble begravet, at han har blitt oppstanden på den tredje dagen etter skriftene.³⁰

Dette evangelium er et trosformular som vi i følge Collins kan ha vært brukt i dåpssammenheng³¹. Hvis vi tenker oss at dette trosformularet kan ha blitt brukt i sammenheng med dåp, har vi her et ritual som kan omfatte en overgang til en *oppnådd status*.³² Det vil da si fra å ikke være troende på *Kristus som oppstanden* til å være det og kan da ses på som en overgang fra en tilstand til en annen. Spørsmålet blir hvorvidt Paulus oppfatter dåpshandlingen som et fullstendig overgangsrituale, hvor vi gjennom dåpen går fra en tilstand til annen. Et element som kan tale for dette er forståelsen av den oppnådde statusen fra *Ikke troende på Kristi oppstandelse* til *troende på Kristi oppstandelse* er fullendt gjennom ”Dette har dere tatt i mot i tro” (15:11) Paulus bekrefter at de har tatt imot trosformularet og da mest sannsynlig dåpen, og at de nå kan ses på som *kognitivt troende*. Dåpen kan dermed oppfattes som en inngang til en *oppnådd tilstand* og som troende er de nå inkludert i et fellesskap. Denne oppnådde tilstanden fungerer i en kognitiv sammenheng, men hvordan kan dette troende fellesskapet forsås når *pneuma* ikke er immateriell, men materiell og har innvirkning på våre kropp? I andre bibelske tekster hvor vi møter på dåpen, er det tydelig at *pneuma* spiller en rolle. Her er et eksempel fra joh 1:33 hvor *pneuma* tydelig tar form i en fysisk størrelse som en fugl, daler ned over Jesus og blir hos ham. Nå er det ham som skal døpe i *pneuma agion*, og dette videreføres i de som tror på ham. Denne *pneuma* er den som har tatt bolig i oss slik vi finner det i Rom8:9 og Paulus kan også ha forholdt seg til at denne ble videreformidlet gjennom troen som da kan ha kommet til uttrykk gjennom det trosformular som har blitt brukt under dåpen. En slik oppfatning finner vi i acta 19:6 hvor forfatteren legger opp til at *pneuma agion* kommer over de som tror. Som jeg har vist gjennom en stoisk tilnærming, skal *pneuma* forstås i en materiell sammenheng, hvor *pneuma* virker i kroppen i

³⁰ 1.kor 15:3b-5

³¹ Collins, Raymond: *Sacra Pagina: First Corinthians*, Minnesota, 1999, s.531

³² Eriksen, s510

en transformasjon, hvis dette er tilfellet vil det også være naturlig å tenke at dette også skjer med korinterne etter dåpen. På denne måten kan dåpen bli sett på som en separasjonsrite hvor den leder over til en liminaltilstand, hvor *pneuma* virker i kroppen og forbereder den frem mot den pneumatisk kroppen. Spørsmålet blir da om en slik tanke er gjenkjennelig i den teksten som Paulus har videreformidlet.

Ved å holde oss til trosformularet møter vi på *egeiro* som på norsk betyr *å stå opp*, i formen perfektum, indaktiv, medium som bli *egeirtai* i 1kor15:4. Den greske perfektumsformen gir et inntrykk av en nåtidsform fordi vekten av ordets betydning ligger på tilstanden som konsekvens av hendelsen og denne tilstanden kan fortsatt være i virkning. Det kan med andre ord si at fortidens handling kan ha effekt her og nå i den tilstanden som vi befinner oss i. Slike eksempler finner vi blant annet i bruken av ordet *grafo* (*å skrive*) hvor vi i 1kor1:19 finner *kathos gegraptai* som en siteringsformel, hvor vi ofte finner oversettelsen *slik det står skrevet* eller *slik det er skrevet*, med et påfølgende sitat. Det samme finner vi i Markusevangeliet hvor det hele begynner med *kathos gegraptai* og viser til skriftstedet som forfatteren knytter opp til døperen Johannes. I 1.kor.15:45 møter vi på den samme bøyingsformen og hvor henvisning til tekststedet så følger. Gjennom tekstens sitering har den ikke bare virkning da det ble sagt eller skrevet, men betydning kan effektueres her og nå. Selv om den var skrevet i fortiden, kan den være aktiv her og nå gjennom siteringen og relevansen til den gitte situasjonen.

Går vi da tilbake til *egeirtai* ser vi at en slik forståelse av perfektum ikke avslutter tilstanden av oppstandelsen, men at den kan virke her og nå, Kristus *er blitt oppstanden*. Akkurat slik tekstenes tilstand ikke er i fortid i *gegraptai*, slik behøver heller ikke Kristi oppstandelsestilstand være i fortid for Paulus eller menigheten i Korint gjennom *egeirtai*. Dette kan fungere som en tolkningsnøkkel for resten av kapittelet, hvor det er tilstanden i Kristi oppstandelse som er sentral og viktig for Paulus og kan forstås som *det evangelium* Paulus forkynte til korinterne. Dette er en tilstand som er blitt introdusert til oss gjennom at Kristus er blitt oppstanden, som gjennom *pneuma* er gitt til de som tror gjennom dåpen. De troende har blitt introdusert for en tilstand som er åpnet opp gjennom Kristi oppstandelse fra de døde, men som ennå ikke er avsluttet ved den alminnelige oppstandelse. De troende har havnet betwixt and between hvor de ikke lenger er dødlige og enda ikke levende, fordi den alminnelige oppstandelse ikke har kommet. Vi har blitt introdusert for oppstandelsen og den har virkelig hendt og den hender fortsatt, for Paulus og det er viktig å understreke at dette er sant fordi "[...] dette forkynner vi, og dette har dere tatt imot i tro." (15:11).

BETWIXT AND BETWEEN ELLER DØD 15:12-19

Når Paulus har vist at Kristi oppstandelse er en liminaltilstand for menigheten, kan vi bevege oss videre. Spørsmålet for Paulus blir da, hvis Kristus er blitt oppstanden og vi befinner oss betwixt and between, hvordan kan noen da hevde at det ikke finnes en oppstandelse av de døde en *anastasis nekron ouk estin*; (15:12). Paulus fortsetter med å snu det hele på hodet og peker på at hvis vi ikke tror at forløsningen av den liminale tilstanden kommer slik den begynte, så kan den heller ikke ha startet med at Kristus er blitt oppstanden. Uten oppstandelse av de døde forsvinner hele hensikten med at Kristi oppstandelsestilstand skal virke her og nå, siden vi ikke vil få en forløsning av den. Dermed vil det i følge Paulus ikke eksistere en slik liminal tilstand, og konsekvensene av dette er at forkynnelsen av Kristus og korinterne tro er verdiløs. Og det som verre er, vitnet om Gud blir på denne måten falskt, for hvis vi ikke tror på en generell oppstandelse av de døde så tror vi heller ikke på at Kristus har introdusert en liminal tilstand mellom døden og livet gjennom hans oppstandelse. Alle blir da syndere og de som har sovnet inn er forlagt og vår tro på Kristus vil da gjøre oss til de ynkeligste mennesker (15:19).

GUD, ALT I ALLE 15:20-28

Men alt dette er for Paulus ikke sant for *Kristus er blitt oppstanden fra de døde* (15:20) og han var den første som gjorde det og muliggjorde dermed den liminale tilstanden for oss. Denne tilstanden tar vi som mennesker del i fordi oppstandelsen er kommet ved et menneske det vil si Jesus, akkurat slik døden er kommet med et annet, nemlig Adam(15:21-22). Kristi oppstandelse henger da sammen med vår transformasjon av kroppen frem mot den kommende oppstandelseskroppen, hvor Kristi oppstandelse er et frampek på det som skal komme fordi han som den første frukt har blitt en levendegjørende ånd slik vi blant annet kan finne i Rom8:6 og i 1kor15:45. Denne prosessen frem mot oppstandelseskroppen blir introdusert gjennom dåpen hvor det er Kristi ånd som så å si resirkuleres til oss. Denne transformasjonen i vår tilværelse av betwixt and between vil da forløses av at alle levendegjøres i Kristus, hvorpå vi skal følge etter. Da vil den liminale tilstanden avsluttes og aggregasjonen kommer ved at *Gud skal være alt i alle* (15:28).

PNEUMAS VIRKE 15:29-34

I 15:31 uttaler Paulus: ”Jeg dør hver dag”. Dette er et utsagn som ikke gir mening, med mindre det kan knyttes til *pneuma* gjennom dåpen slik det kommer til uttrykk i Rom8:6. Her legger Paulus opp til at vi er ”døde fra synden” (Rom6:2) og fordi Kristus døde en gang for

synden (Rom6:10) så skal vi også anses som døde for den, fordi vi er i *pneuma*. Med andre ord vi har dødd bort fra synden og behøver ikke forholde oss til den. Paulus knytter dette konkret videre til *sarx* og *soma* Rom8. ”Dersom dere lever etter kjøttet, da skal dere dø, men dersom dere dreper kroppens gjerninger ved *pneuma*, da skal dere leve” (Rom8:13). Paulus viser her til den samme *pneuma* som ”[...] reiste Jesus opp fra de døde” (Rom8:11) og denne samme *pneuma* bor i oss og skal også levendegjøre de døde kroppene. Paulus dreper kjøttets vilje og lar *pneuma* ta plass. Dette igjen kan vise til Paulus’ forståelse av den liminale tilstand som vi befinner oss i med våre kropper, hvor Kristi oppstandelse fortsatt har effekt her og nå gjennom *pneuma*. Og siden *pneuma* er en materiell størrelse kan dette for Paulus være et ren fysisk forståelse av en kroppslig død og oppstandelse, hvor kroppen er i transformasjon og også befinner seg i rent fysisk betwixt and between mellom døden og livet. Engberg-Pedersen hevder at Paulus tenker seg at kroppen gjennomgår en nærmest aristotelisk substansforandring og blir dag for dag nærmere en ren pneumatisk kropp og skiller seg fra psykékroppen³³. Dette gir også lys når han henviser til sine kamper med ville dyr i Efesus og retorisk spør om det var på menneskelig vis han kjempet mot dem (1kor.15:32). Det var da selvfølgelig med *pneuma* ”som bor i dere [Paulus]” (Rom8:11).

Når kroppen er fylt med *pneuma* og befinner seg betwixt and between i transformasjon frem mot en pneumatisk kropp, så ønsker vi heller ikke å gjøre kjøttets gjerninger. En viss form for askese ser ut til å gjelde i denne betwixt and between-tilstanden, hvor vi ikke overdrevent skal spise og drikke fordi vi rett og slett ikke vil det, dessuten vil vi heller ikke fare vill (1.kor15:32-33). I lys av rom8:12 gir dette mening ”Derfor brødre står vi ikke i gjeld til kjøttet, så vi skulle leve etter det.” Vi kan nå kontrollere kjøttets lyseter og behov nettopp fordi at *pneuma* bor i oss og kroppen er i en fysisk transformasjon fra psykékropp til en pneumatisk kropp. Denne form for askese ser vi også i møte med samlivspåbudene som Paulus gir i 1kor7, hvor han understreker viktigheten av å gifte seg slik at vi ”ikke skal brenne av begjær.” (7:9) Det beste vil derimot være å ikke ha behov for å gifte seg slik som Paulus, men når vi og korinterne befinner oss betwixt and between er det likevel tillat, men ikke påbudt. Det beste er å leve uten begjæret, slik Paulus selv kan, nettopp fordi han i sin egen selvforståelse er lengere i denne transformasjonsprosessen enn andre. Kroppens fysiske forandring med den materielle *pneuma* i oss, resulterer i den askese, som i seg selv er en del av transformasjonen fra psykékroppen til pneumakroppen.

³³ Engberg-Pedersen, 2009, s32

En slik materiell forståelse av *pneuma* kan også gi mening i denne delens første vers ”Hva gjør da de som lar seg døpe for de døde? Hvis de døde i det hele tatt ikke står opp, hvorfor lar de seg da døpe for dem?” Hvis *pneuma* er en immateriell størrelse som er avhengig av den troendes tro og ikke minst en kognitiv bevissthet, vil en slik dåp for de døde ikke gi mening, men hvis *pneuma* er en materiell størrelse som kan virke uavhengig av den troende kan dette være mer logisk, siden den da kan ta bolig i en død kropp og også der starte transformasjonen av den fra en psychékropp frem mot en pneumatisk kropp ved oppstandelse.

TRANSFORMASJON 15:35-50

Selve transformasjonen begynner med det retoriske spørsmålet ”Hvordan oppstår de døde?” (15:35a) og det kanskje aller viktigste, ”Med hvilke kropper kommer de?” (15:35b). Paulus ser ut til å skille mellom to kropper, en *Psychékropp* og en *pneumakropp* (15:44a). Dette er kropper som *Gud har gitt etter sin vilje* (15:38) og som Paulus setter opp i kontrast mot hverandre, hvor psychékroppen er naturlig slik som i fisk, fe, mennesker osv (15:39) og pneumakroppen tilhører i de himmelske sfærer som med solen, stjernene og månen (15:41). Turid Karlsen Seim ser dette som en kosmologisk inndeling mellom to sfærer i en romlig (spatial) tilnærming, der det er snakk om to motsettende habitatsrom som er den jordiske og det himmelske. Her er det selve ordet *soma* som er et eksempel, gjennom at den jordlige *soma* har kvaliteter i seg som reflekteres gjennom *sarx* altså kjøttet, det være seg i fe og fisk osv som er dødelig, den himmelske *soma* reflekteres gjennom deres glans, *doxa*, som er knyttet til det evige i himmelen. Det blir da for Seim snakk om følgende: ”The emphasis is not on the internal classification in each group but on the qualitative difference between earthly and heavenly.”³⁴ Når det da er snakk om at kjøtt og blod ikke kan arve Guds rike (15:50) vil det være nødvendig med en transformasjon, fra en psychékropp til en pneumatisk kropp. Dette er for Seim slik hun sier det ”The differentiation is not so much aimed at hierarchical configurations as at maintaining the creative diversity of the will and power of God – on earth as in heaven.”³⁵ Der hvor Seim ser spesifikt på *doxa* og *sarx* dra Engberg-Pedersen på sin side inn *pneuma* også som et utgangspunkt for å forstå dette, nettopp i et hierarkisk lys knyttet opp mot stoissismen: ”Paul is presupposing the specifically *Stoic* idea that the heavenly bodies that are situated at the top of the hierarchal *scala naturae* are distinctly made up of *pneuma* [...]”³⁶ Uansett om vi her velger å se dette som et hierarkisk mønster eller ikke, så finner vi både hos Engberg-Pedersen og Seim, at pneumakroppen knyttes til himmellegmene, og psychékroppen

³⁴ Seim & Økland, s.31

³⁵ *ibid*, s.32

³⁶ Engberg-Pedersen 2010, s.28

knyttet til de jordlige. En transformasjon er nødvendig, spørsmålet er da hvordan denne transformasjonen skal foregå og hvordan disse kroppene eventuelt er knyttet sammen. Paulus sammenligner kroppene med såkorn”[...] det du sår, blir ikke gjort levende uten at det dør” (15:36). Akkurat slik et såkorn må dø for at det skal komme en annen kropp opp, slik dreper Paulus sin kropp for at det skal komme en ny, med en annen fysisk form enn den som han har nå. Dette nye legemet er pneumakroppen, men siden vi befinner oss i en liminal tilstand er vi nå betwixt and between, her kan det være snakk om en vandring oppover i det hierarkiske systemet, eller bare rett og slett at han befinner seg i en eller annen form for transformering fra jordlig til himmelsk i et kreativ mangfold som skapes av Gud. Denne liminaltilstanden forsikrer derimot Paulus, at vil opphøre fordi det er gitt en psychékropp og en pneumakropp som er sådd (15:44) og som kornet blir til et aks, vil psychékroppen forvandles til en pneumakropp. Dette fordi Gud har gitt oss dette etter sin vilje (15:38).

Denne transformasjonen knytter han videre opp mot den første og siste Adam (15:45). I følge Collins er den første Adam en hentydning til skapelsesberetningen i Genesis, hvor han knyttes opp mot mennesket skapt av jorden, mens den andre Adam er henvisning til Kristus, som er skapt av himmelen.³⁷ Med det stoiske hierarkiske system, viser dette en forskjell mellom det jordlige og himmelske, med andre ord psyché og *pneuma*. Men dette varer ikke evig, for ”slik som den jordiske var, er også de jordiske, og slik som den himmelske er, slik skal også de himmelske være.” (15:48). Her legger Paulus fram et frampek mot at de himmelske som vi en gang kommer til å være, skal være slik som *den himmelske er*, eller slik som Kristus er. Det er likevel ikke slik at vi er der ennå, noe som vi kan anta at menigheten i Korint har lagt merke til, siden Paulus er nødt til å forklare disse kroppene for dem og for oss. Paulus argumenterer derfor for at vi fortsatt befinner oss betwixt and between, for siden vi har båret den jordiske bildet gjennom Adam, så skal vi også bære det himmelske bildet gjennom Kristus, som igjen har åpnet opp for at *pneuma* kan ta bolig i oss og starte den transformasjon som vi befinner oss i, frem mot pneumakroppen.

FORLØSNING 15:51-58

Engberg-Pedersen peker på 15:50-55 som ”Precisely that of future *change*”³⁸. Hele denne delen peker fremover mot den forløsning som skal komme og forløse den liminale tilstanden. Der hvor de andre delene av kapittelet har prøvd å forklare hvordan denne liminale tilstanden

³⁷ Collins, s.569-70

³⁸ Engberg-Pedersen 2010, s.31

er og hvordan den beveger seg fremover, viser denne delen hvordan den endelig transformasjonen ser ut. For det første gjentar han det han har nevnt gjennom hele kapittelet at ”kjøtt og blod ikke kan arve Guds rike” (15:50) her må vi ha en annen form for kropp for å komme inn i Guds rike. Videre viser han til at ikke alle må fysisk dø for at denne forvandlingen må skje, men vi skal alle forvandles (15:51). Denne siste transformasjon og forløsningen av den liminale tilstanden skal forgå gjennom at ”dette forgjengelige skal bli ikledd uforgjengelighet, og dette dødelige bli ikledd udødelighet” (15:53). Her kan det være interessant å bite merke til hvordan Paulus snakker om å ikle seg den nye tilstanden, som kanskje kan knyttes til den materielle forståelsen som Paulus har av *pneuma*. Når *pneuma* er en materiell størrelse vil det her være mulig å tenke at å ikle seg en fysisk ny kropp ikke bare er billedlig, men faktisk er noe som Paulus kan ha sett for seg å være mulig. Denne tilstanden av betwixt and between skal opphøre ”[...] i et øyeblikk, ved den siste basun, hvor de døde skal oppstå uforgjengelige og vi skal forvandles.” (15:52). På denne måten er døden og liminaltilstanden overvunnet (15:55-56) og dette har skjedd gjennom han som har ledet oss inn i den og skal lede oss ut igjen gjennom den død og oppstandelse han selv har gjennomført. Som en siste formaning og oppmuntring i 15:58 viser Paulus til at dette *kopos* strevsomme arbeidet som ligger i å være betwixt and between, ikke er forgjeves, fordi alle som holder seg til Kristus og har fått *pneuma*, skal komme ut av dette enten de først fysisk dør eller er i live, når lyden av den siste basun kommer.

OPPSUMERING AV EKSEGESEN

Gjennom *egegetai*, ser vi at Kristi oppstandelse ikke er avsluttet, men åpner opp for den samme tilstanden for oss. Paulus sammen med korinterne har derimot oppdaget at vi ikke er oppstått ennå og at vi fortsatt besitter våre kropper som de er. Vi befinner oss derfor betwixt and between hvor *pneuma* virker i oss og hvor vi daglig dør med våre kropper, skiller *soma* fra *sarx* slik at våre psychékropper fysisk forandres slik som kornet frem mot den pneumatiske kroppen. Vi er ennå ikke død og enda ikke levende, hvor vi gjennom dåpen har fått *pneuma* og *doxa* over oss og som bor i oss. Selv i slitet som vi nå kan oppleve i denne liminale tilstanden, er det ikke forgjeves for, for Paulus skal vi med våre kropper bli fullkomne i *pneuma*.

III. KROPP SOM UTGANGSPUNKT FOR TOLKNING

Vi har til nå sett at *pneuma* er en materiell størrelse som er tett knyttet til våre fysiske kropper, hvor det videre er mulig å knytte disse kroppene i en tilstand av å være betwixt and between. Spørsmålet videre blir da hvordan vi med våre kropper kan tolke og forstå oppstandelseskroppen i konteksten av å være betwixt and between. Som et utgangspunkt kan vi se nærmere på noen tolkningsmetoder som blir brukt i dag, hvor leseren blir oppfattet som subjekt i tolkningen hvor hennes erfaring og kropp kan stå sentralt for forståelsen av de bibelske tekstene.

READER-RESPONSE OG KONTEKSTUELL/ERFARINGSBASERT BIBELLESNING

Med reader-response og kontekstuell/erfaringsbasert bibellesning åpnes det opp for tolkninger som tradisjonelt ikke har fått rom i de klassiske teologiske miljøene og stemmer til menneskers egne levde erfaringer kan få en mulighet til å uttrykke seg. Den hvite heteroseksuelle mannen har til nå hatt hegemoni på tolkninger av bibelen, som på sin side igjen har ført til en mangel på forståelse eller i verste fall undertrykkelse av andre mennesker som ikke passer inn i denne kategorien, som kvinner, svarte, arbeidsløse, homofile, transpersoner med flere. Som en reaksjon på dette har forskjellige typer tolkningsperspektiver kommet frem, som black-theology, feministteologi, queer-theology m.f., alle har som mål å belyse sider av teologi og teologiske tekster som tidligere ikke har vært interessant for den hvite heteroseksuelle mannen. Som et ledd i denne prosessen har man innsett at det ikke bare er det analytisk tenkende mennesket som er viktig i møte med tolkning, men menneskers levde erfaringer står sentralt. Her er det med andre ord menneskers erfaring gjennom kropp som blir viktig, hvor hjernen ikke er den eneste løsningen på tolkningen, men hvor hele kroppen tas på alvor i møte med tekst i kontekst. Her kan vi kanskje se en link til fenomenologen Sartre og det han legger frem i *The Imaginary*³⁹. Her legger han fram en forståelsen om at et objekt bygger på mange gitte relasjoner, både fra samfunnet, men også fra seg selv. Dette gir noe av grunnlaget for imaginasjonen, hvor den da tar over og fyller inn en forståelse av objektet som ikke kan bli den samme for hver enkelt av oss. Han sier det på følgende måte: "The object of perception is constituted by an infinite multiplicity of determinations and possible relations"⁴⁰. Dette kan også brukes i tilnærmingen av tekster, hvor forståelse av teksten også gir uendelige mange muligheter til forståelse, basert blant

³⁹ Sartre, Jean-Paul, *The Imaginary: A phenomenological psychology of the imagination*, (Routledge, Oxon, 2010)

⁴⁰ ibid s.16

annet på den gitte relasjonen mellom teksten og leseren. En slik relasjon baserer seg på en kontekst som teksten leses ut og inn fra.

”A text does not come to us wearing its meaning, like a campaign button, on its lapel. The reader-response critic argues that whatever meaning is and wherever it is found the reader is ultimately responsible for determining meaning.”⁴¹

Dette er utgangspunktet slik Robert Fowler legger det frem, for reader-response criticism. I denne sammenhengen er en reader-response-lesning ikke interessert i å finne tekstens objektive mening, men er heller opptatt av leserens lesning av teksten. I stedet for å gå ut ifra at det allerede kun er en ferdig tolket forståelse som bare venter på å blomstre ut av teksten, er det hvordan leseren leser mening inn i teksten som er utgangspunktet til reader-response. Dette betyr dermed at ikke bare tekstens egen kontekst står i sentrum, men snarere leserens. Utgangspunktet blir i stedet: ” Instead of *What* determines the meaning of a text? reader-response critics prefer the question, *who* determines the meaning?”⁴² og Fowler legger raskt til at det nettopp er leseren selv som leser og legger inn mening i teksten.

Gerald West er professor ved University of Kwazulu-Natal i Sør-Afrika og arbeider med metoder for tolkning av bibelske tekster, som ser leseren som subjekt i møte med den. Han mener at: ”The reader is no longer seen as merely a passive acceptor of the text but as an active, even creative, contributor in the interpretive process.”⁴³ Med andre ord er leseren med sine erfaringer ikke bare med på å skape meningen av teksten, men også det meningsunivers som teksten kan forstås ut fra. Han står i en tradisjon av reader-response-tolkning hvor hans fokus har vært på konteksten som leseren står i. Han har vært med på å utvikle en kontekstuell bibellesning, hvor stemmene til blant annet fattige og marginaliserte i samfunnet har fått en stemme i lesning og forståelse av bibelske tekster. Wests utgangspunkt er Sør-Afrika, hvor han arbeider med grupper som vanligvis ikke blir hørt i tolkning og eksegetisk arbeid med bibelen. I møte med andre stemmer i Sør-Afrika, er det tydelig at det er et behov for å søke etter nye betydninger som er relevant i en sørafrikansk kontekst, men West gjør det derimot klart av erfaring, at en søken etter slik ny betydning også krever en ny måte å lese bibelen på⁴⁴. En bevegelse bort fra undersøkelse av bibelens kontekst til leserens kontekst er

⁴¹ Andersos, Janice C & Moore, Stephen (red) *Mark & Method: New Approaches in Biblical Studies*, (Fortress press, Minneapolis, 2008) s.51

⁴² ibid s.52

⁴³ West, 1995, s.23

⁴⁴ West, Gerald O, *Contextual Bible Study*, (Cluster Publications, Pietermaritzburg, 1993) s.7

løsningen på dette og Spørsmålene som *når, hvor, hvorfor og hvordan* leser leseren, blir viktig slik at den kontekstuelle situasjon leseren befinner seg i står sentralt. Dette åpner opp for at leserens egen erfaring på alvor kan tas med i tolkningsperspektivet og åpner opp for nye måter å forstå og lese tekster på. Det er her West blant annet kommer inn med tre modeller som kan fungere som utgangspunkt for tolkning av bibelske tekster

1. Når vi ***Leser bak teksten***⁴⁵ er det en historisk og sosiologisk tilnærming som står sentralt, hvor kilde-, form- og redaksjonskritikk sammen med å finne den sosiologiske settingen er viktig. Med utgangspunkt i dette kan vi få større forståelse for fortellingens egen kontekst som igjen kan brukes i lesningen mot en kontekstuell tilpasning av teksten i leserens egen situasjon.
2. Å ***lese teksten i seg selv***⁴⁶ er ganske enkelt at vi leser teksten, med tekstens egen kontekst som utgangspunkt. Her utforsker vi tekstens oppbygning, mønstre og hull. Hvordan de forskjellige delene står til hverandre også videre. Til slutt bruker vi denne lesningen som en basis for en anvendelse av teksten, hvor ikke bare våre spørsmål og behov i forhold til vår kontekst i møte med teksten er viktig, men også de nye spørsmål og synsvinkler vi kan tilnærme oss i vår egen kontekst.
3. ***Lese foran teksten***⁴⁷ ser på teksten som et dynamisk medium og ikke som et statisk objekt. Utgangspunktet er å anerkjenne teksten eller samlingen av tekster, slik den foreligger, for så å lete etter de store metaforene, symbolene og temaene. Fokuset blir på hva teksten handler om, for så å putte dette inn i vår egen kontekst.

Alle disse tre tilnærmingsmåtene vil bære preg av lesernes egen kontekst i møte med teksten, hvor det er skillet mellom dem som da er fokuset. Dette enten i en tilnærming som baserer seg på en historiske sosiologisk *lese bak teksten*, *lese teksten i seg selv* eller på tematikk i *lese foran teksten* som gir gjenklang i leserens kontekst. På denne måten er det mulig for leseren å redegjøre for hvilket fokus som hun velger å ha når teksten tolkes.

Utgangspunktet for denne oppgaven er å bruke kropp i tolkning og det mest naturlige vil da være å *lese foran teksten*. På denne måten er det det kroppslige, det som leserne sitter med på forhånd og som leses inn i teksten som også kommer til syne, hvor kroppens erfaringer kan være med på å skape en forståelse av teksten. Å lese foran teksten forholder seg til kropp gjennom at den erfaring vi sitter med, også får uttrykke seg gjennom kroppen.

⁴⁵ west, 1995 s.25

⁴⁶ west, 1993, s.30

⁴⁷ west 1993, s.36

Selv om kropp er et utgangspunkt for kontekstuell og erfaringsbasert bibellesning, foregår den ofte i bibelstudiegrupper hvor selve kroppen sitter i en stol og hvor den er et objekt for videreformidling av en form for intellektuell analyse av tekstens tema som kan plasseres inn i vår kontekst. De kroppslige erfaringer med teksten kan fort bli fremstilt som en referanse til noe vi *har* erfart gjennom kropp i stedet for at det *er* en erfaring i kroppen. Kroppen blir forstått i en semiotisk sammenheng der den blir sett på som et tegn på erfaring, i stedet for i en fenomenologisk sammenheng hvor kroppen også *er* erfaring. Utgangspunktet med å lese foran teksten har definitivt noe for seg, men hvis kropp virkelig skal brukes som et tolkningsmiddel må den også fysisk være med på selve tolkningsprosessen, hvor vi *er* kropp og ikke bare *har* kropp. Den nærmeste grenen som aktivt bruker kropp i tolkning av tekst og som vi kan sammenligne oss med innenfor en hermeneutisk tradisjon, er teatret. Det fysiske og visuelle uttrykket som kommer etter arbeid med kropp i forestilling behøver ikke bare bygge på en semiotisk tegnforståelse, men kan også basere seg på en fenomenologisk kroppslig erfaring gjennom tolkning av karakterer og i forholdet mellom aktør og tilskuer i forestillingen⁴⁸. Den mening som oppstår mellom aktør og tilskuer, kan også knyttes til den mening som oppstår mellom tekst og leser slik West legger det frem. Med kroppen som *er* en erfaring her og nå, er det ikke unaturlig å knytte sammen en kontekstuell/erfaringsbasert bibellesning med metoder innenfor teatret. Lignende tilnærminger eksisterer allerede i dag, blant annet gjennom *bibliodrama* hvor bibelske tekster blir tolket gjennom å gestalte fortellinger eller slik Peter A. Pietzele definerer det: "Bibliodrama is a form of role-playing in which the roles played are taken from biblical texts."⁴⁹ Her kan vi sette opp forskjellige historier eller scener fra bibelen, hvor hver skuespillerne får tildelt en karakter som gestaltes, hvor det gjennom å visualisere scenene raskt kan gi forskjellige vinklinger ved å fokusere på forskjellige karakterer. For eksempel åpner tekstene i bibelen seg opp på nye måter, hvis vi velger å se på hvem en gitt *folkemengde* er i en fortelling. Spørsmål som "hvor mange er de?", "hvem er de?", "hva gjør de?", og "hvorfor er de her?", gir ofte resonans når det reflekteres ut fra skuespillernes eget ståsted, siden det sjeldent blir gitt noen annen informasjon i bibelteksten som kan gi svar på de spørsmål som vi kan stå med i møte med gestaltningen. I slike situasjoner kan vi forholde oss til det å lese foran teksten, som en legitim tolkningshorisont av den bibelske teksten. Innenfor akademiske kretser har det også blitt utviklet tilnærminger til bibelske tekster hvor teater blir brukt som metode, med Rhoads og

⁴⁸ Erika Fischer-Lichte som er professor på teaterstudier ved Die Freie Universität i Berlin, definerer forestilling som en samhandling mellom aktør og tilskuer i rom, hvor det i dette rommet vil skapes mening som må tolkes både semiotisk og fenomenologisk. I kapittelet *Kroppens fenomenologiske utgangspunkt, kropp som subjekt*, går jeg nærmere inn på hvordan Fischer-Lichte og Lena Sjöstrand definerer og bruker forestilling som metode for å tolke mening.

⁴⁹ Pitzele, Peter A, *Scripture Windows: Toward a Practise of Bibliodrama*, (Torah Aura Productions, Los Angeles 1998), s.11

hans *Biblical performance criticism*⁵⁰. Den tilnærmingen er et steg i riktig retning frem mot en kroppslig tolkning av 1kor15 og vi skal derfor se nærmere på hvordan vi kan tolke bibelske tekster med et teaterteoretisk blikk.

BIBLICAL PERFORMANCE CRITICISM

David Rhoads argumenterer for i sin artikkel *Performance Criticism: An Emerging Methodology in Second Testament Studies*⁵¹, performativiteten som et sentralt punkt i livet til den tidlige kristne kirken. Performativitet velger han å definere som en hvilken som helst oral fortelling/gjenfortelling av en kortere eller lengre tradisjon, i en formell eller uformell kontekst av samlet fellesskap, gjennom trente eller utrente utøvere. Dette med en forutsetning av hver fortelling/gjenfortelling var en levende fortelling/gjenfortelling av den tradisjonen⁵². Med dette som utgangspunkt undrer han seg over at bibelstudiene ikke har tatt inn over seg den performativiteten som eksisterer i de bibelske tekstene, slik vi finner det i musikkstudier og teaterstudier. I og for seg er dette ikke så merkelig, med tanke på at vi i dag når vi leser tekster, enten innenfor skjønnlitteratur eller i form av brev, gjør det stille og inne i oss. Hvorfor skal vi da ta med oss en performance criticism inn i studier av bibelske tekster, når performativiteten i beste grad kan forstås kun som handling i seg selv *å lese stille*⁵³. Rhoads velger å definerer performativitet som en bevisste handlingen å fremføre, enten ved å lese høyt, spille skuespill og lignende, som er utgangspunktet for hans bruk av performativitet i studier av bibelske tekster. Her er det den muntlige levende fortelling/gjenfortelling som står sentralt og dette fordi Rhoads argumenterer med at kanskje så mange som 95% av kristne i det første århundre, erfarte deres tradisjon hvor også evangeliene inngår, i en eller annen form for muntlig tradisjon⁵⁴. Dermed vil det være interessant for bibelforskere å gå nærmere inn på det performative aspektet av de bibelske tekstene som vi i dag studerer og leser. Spørsmålet han da stiller er hvordan moderne utøvelse av disse tekstene kan gi oss innsikt i fortolkning av tekst. Han går nærmere inn på hans egne erfaringer rundt det å fremføre tekster fra Bibelen og sier følgende:

The experience of translating, memorizing, and performing these works has placed me in a fresh medium, an entirely different relationship with these texts

⁵⁰ Rhoads, David *Performance criticism; an Emerging Discipline part I*, <http://www.biblicalperformancecriticism.org/index.php/component/content/article?id=12:what-is-performance-criticism&catid=3>

⁵¹ ibid

⁵² ibid s.2

⁵³ Teatervitenskap og performanstudier, vil se på handlingen *å lese stille* som en performativ handling og derfor kan hevdes å inneha performativ kvalitet. Dette med utgangspunkt i at alle handlinger kan innenfor performance-studier, studeres i lys av performative teorier. For å lese mer om handling sett fra et performance- og teatervitenskapelig perspektiv er det mulig å lese blant annet Richard Schechners *Performance Studies: An introduction*

⁵⁴ Rhoads s.1

than of a silent reader and even distinct from the experience of hearers in an audience.⁵⁵

Gjennom å memorere og huske disse tekstene har han fått et annet syn på teksten og den tilnærming som vi kan ha til den. Teksten går fra å være trykket svart på hvitt papir til å bli bilder og scener som vi kan videreformidle til et publikum. Det er derimot ikke bare bildene og scenene i seg selv som skaper effekter som et publikum som lyttere kan ta del i. For at en gruppe skal ta del i den skrevne teksten fremført muntlig, må vi skape kraftfulle taler som er minneverdige, som igjen skaper et sosialt minne. Rhoads hevder derfor at vi i Bibelen til vanlig vil møte på taler som har form som ordspråk og fortellinger, som igjen er bygd opp med repetisjon, alliterasjon, kontraster, epitet, formularer og lignende.

Form og oppbygning av teksten, gir ikke med nødvendighet en tolkningskontekst hvor den muntlige tradisjonen automatisk står i sentrum, dette viser bare at slike virkemidler kan ha blitt brukt også i de skrevne tekstene. Rhoads går derfor nærmere inn på hvordan samfunnet i senantikken også har vært bygd opp rundt en muntlig formidlingstradisjon. De skriftlige manuskripter eksisterte, hvor det var profesjonelle skrivere som kunne lese og skrive, samtidig var utdanning forbeholdt for de få hvor det var eliten som lærte seg å skrive og å lese. Når da mindre enn 5% av befolkningen kunne skrive og lese i samfunnet, fungerte skrivingen som en måte å holde orden og kontroll i Romerriket, gjennom blant annet lovverk.⁵⁶ Rhoads er derfor kritisk til henvisninger om at blant annet det antikke Judea bør bli oppfattet som en *manuskript-* eller en *skrivekultur*, for Rhoads er den antikke Judea ”Predominantly oral culture”⁵⁷. Når den senantikke kulturen kan oppfattes i en muntlig kulturtradisjon, så blir spørsmålet hvilken funksjon disse skrevne tekstene hadde. For Rhoads ser det ut til at han fokuserer på et maktperspektiv, hvor han legger sosiologiens inndeling av *little tradition* og *great tradition*⁵⁸ som et grunnlag. De som er bærere av en *little tradition* kunne være ikke-litterære bønder, hvor kunnskapen til det skrevne var akkurat nok til å overleve (som i lover og regler), mens bærere av *great tradition* kunne være en litterær elite som gjennom sin kunnskap kunne opprettholde sosial kontroll (Gjennom bruk og tolkning av for eksempel lover og regler). I slutten av det første århundre når manuskript ble mer og mer vanlig i de tidlige kristne menighetene, forsvant ikke den muntlige tradisjonen. Da fungerte manuskriptene mer som en hjelp til en muntlig formidling, nærmest som en diktering av det

⁵⁵ ibid s.3

⁵⁶ ibid s.5

⁵⁷ ibid s.5

⁵⁸ ibid s.5

muntlige brevet i forfatterens fravær.⁵⁹ I dag vil en slik forståelse av brevenes funksjon, gi en større frihet til utøveren, samtidig havner fokuset på utøveren og selve fremføringen i stedet for den skrevne teksten.⁶⁰ Videre hevder Rhoads at også epistelbrevene ble fremført på så forskjellige og mange steder at de til en viss grad ble tilpasset til den nye situasjonen fremføringen befant seg i.⁶¹

For å gå videre klargjør Rhoads sin tilnærming til teksten gjennom *forestillingshendelse*⁶². En forestillingshendelse er i følge ham den komplekse dynamikken av en fremføring i den antikke (og samtidige) verden og den innehar følgende komponenter⁶³:

- a. **Akten å fremføre**, hvor akten er mye mer enn det muntlige” aspektet. Utøveren uttrykker komposisjon i handling, som vil inkludere blant annet tempo, ansiktsuttrykk, kroppsholdning m.m.
- b. **Komposisjon i fremføring**. Der hvor den skriftlige teksten er bundet, er den muntlige fremføringen mer frigjort og lettere påvirkelig av fremføringens kontekst. Ordet blir levendegjort og har et eget liv som er forskjellig fra den skrevne og representasjonen av teksten er ikke en fortolkning av den skrevne teksten, men original komposisjon eller en muntlig rekomposisjon av tidligere muntlige versjoner. Hver forestilling vil dermed bli forskjellig beroende på konteksten fremføringen befinner seg i.
- c. **Fremføreren** kroppsliggjør teksten. Gjennom en narrativ tekst vil utøveren spille ut karakterer og situasjoner i fortellingen. Når det kommer til brevlitteraturen vil utøveren personifisere dynamikken av argumentene.
- d. **Publikum** er essensielt for meningen/virkningen av forestillingen. Kontrakten mellom utøver og publikum er viktig for at fremføringen skal ha effekt og få gjennomslag. Meningen er forhandlet frem mellom utøver, komposisjonen og publikum.
- e. **Den materielle kontekst** er selve stedet man fremfører i. Dette blir den romlighet (spatiality) som fremføringen må ta inn over seg og den vil være forskjellig for hver gang, enten det er snakk om et nytt rom eller et nytt publikum. En og samme fremføring vil for eksempel oppnå forskjellige kvaliteter fremført på en scene i motsetning til en kirke.

⁵⁹ ibid, s.5

⁶⁰ ibid, s.8

⁶¹ ibid, s.8

⁶² ibid, s.9

⁶³ ibid s.9-14

- f. ***Sosio-historiske omstendigheter*** er de omstendigheter forfatteren befant seg i når hun/han skrev fortellingene og brevene. Dette intensiverer omstendighetene til en forestillings hendelse. Samtidig er dette også den kontekst som forestillingen befinner seg i når den blir fremført.
- g. ***Det retoriske inntrykk på publikum***, her er det totale inntrykk av forestillingen som *komposisjon i fremføring*. Hvordan fungerer forestillingen i sin helhet i møte med publikum og hvordan videreformidler forestillingen tekstens budskap, er de spørsmål som kommer opp her.

Dette åpner opp for en analyse som tolker den skrevne teksten som en muntlig fremføring. Og i 1kor15 kan vi blant annet finne følgende muntlige grep av teksten.

Rhoads snakker blant annet om Repetisjon som et typisk muntliggjøring av tekst. Blant annet i versene 12 til 20 ser vi hvordan brevet fokuserer på og gjentar betydningen av oppstandelsen, hvor Kristus er blitt oppstanden fra de døde. En effekt som hjelper oss som lyttere til å ta del i denne oppbygningen av teksten og kan være med på å bygge opp under en forståelse av teksten senere. I versene 24-28 ser vi nok et eksempel på repetisjon i teksten som kan hjelpe til i en oral fremføringssituasjon. Her brukes det flere vers for å understreke at alt er underlagt Gud, ved å gjenta ”under Guds føtter” og ”underlagt”. På denne måten kan vi som lyttere ta del i og oppleve at retorikken får synke inn i tankene før vi blir ledet videre inn i teksten. Kapittelet tar videre med oss som lytterne i repetisjon rundt konseptet av det å ”være sådd” og ”stå opp”. Som en effekt blir disse ordene repetert i versene 42 til 44 og på denne måten kan vi nok en gang være med på den reisen som Paulus ønsker at vi skal være med på. Til slutt gjentas ”forgjengelighet” og ”uforgjengelighet” sammen med ”dødelig” og ”udødelig” i versene 53 og 54.

Disse repetisjonene bygges videre opp gjennom bruk av kontraster. Det første eksempelet på bruk av en kontrast er hvordan Paulus beskriver seg selv. Her begynner han med i vers 9 ”For jeg er den minste av apostlene” og ender opp med i vers 10 ”For jeg har arbeidet mer enn noen av dem [...]” Her setter Paulus opp kontrasten av det å være den minste til det å være den som blir like stor om ikke større, gjennom sitt arbeid. Et annet gjentakende og kontrasterende element er tanken om død og liv, hvor disse blant annet i vers 22 blir satt opp mot hverandre ”For slik alle dør på grunn av Adam, skal alle få liv ved Kristus.” Død er knyttet til Adam og livet er knyttet til Kristus. Det kanskje mest fremtredende repetisjonsmomentet kan vi finne i versene 42 til 44, hvor det som er ”sådd” har

en negativ konnotasjon rundt seg som ”forgjengelighet”, ”vannære” og ”svakhet” i kontrast til mer positive ord som ”Uforgjengelighet”, ”glans” og ”kraft”. Til slutt blir disse to kontrastene knyttet til hver sin term, den første til *psyché* og den andre til *pneuma*

Når det gjelder referansene så kan vi møte på dette allerede i de første elleve versene, hvor en repetisjon av Jesu død og oppstandelse er en referanse som menigheten allerede må ha kjent til. Det kan ha vært en historie som har blitt fortalt og forkynt der hvor menigheten har samlet seg. Ikke bare kan det ha fungert som en historie, men Sacra Pagina omtaler de første elleve versene som et trosformular⁶⁴. Her er det spesielt versene 3b-4 som skiller seg ut nærmest som et av de første trosformular og muligheten er at disse kan ha blitt brukt i dåpen⁶⁵. Hvis dette er tilfellet, så er det nærliggende å tenke at dette er en referanse som ikke bare viser til en fortelling, men også en konkret handling som alle kristne kunne ta del i. Gjennom å henvise til et trosformular kan teksten fange og spinne videre på viten og ideer vi som lyttere allerede besitter, en referanse som er aktuell og skaper bilder. Paulus bruker også flere andre referanser, blant annet fra det gamle testamentet. I vers 25 og 27 møter vi på henvisninger til Salmenes bok med ordene ”har lagt fiender under hans føtter” fra Sal 110:1 og ”Alt la han under hans føtter” fra sal 8:7. Det er flere henvisninger til fortellinger i det gamle testamentet hvor Jesusja 22 refereres ”la oss spise og drikke, for i morgen dør vi!” et utsagn som kan få oss til å tenke på en av senantikkens diktere, Menander med utsagnet ”Dårlig selskap ødelegger gode vaner”⁶⁶. Paulus spiller videre på kunnskapen om Adam hvor han snakker om den første og den andre Adam. Henvisning til skapelsen som vi finner i 1.mosebok og hvis vi tenker oss til at Paulus kan ha forutsatt at vi som lyttere kjenner til Adam som en referanse til det generelle mennesket, får oppbygningen en styrke når referansen da kan knyttes til Adam som det første mennesket og til Jesus som det andre mennesket. I vers 54b møter vi på flere referanser til det gamle testamentet, hvor Jesaja 25:8 er utgangspunktet etterfulgt av vers 25 i 1kor15 hvor det vises til Hosea 13:14. Her er det ikke bare nærliggende å tenke at kun Paulus har kjent til disse referansene, men at det er flere blant oss som lytterne skal fange opp hvor dette egentlig hører hjemme. I en tradisjon hvor en muntlig fortellertradisjon har stått i sentrum, vil det være naturlig å tenke seg at disse referansene også har blitt videreformidlet muntlig. På denne måten er det ikke til å komme unna at slike typer av referanser ikke ville virke fremmed, men snarere kanskje ha en enda sterkere innvirkning og effekt på oss som lyttere av teksten.

⁶⁴ Collins s. 530

⁶⁵ ibid s.531

⁶⁶

<http://www.bibel.no/Hovedmeny/Nettbibelen.aspx?query=yYAOW1g5DEgYQbwhVlg0ijrVmC3E7g2szs1TGpwwUPSPjCU47et305WfJwp+LpuP#.UJLBXW19GeD>

EFFEKTER AV DISSE GREPENE

Som vist er det flere elementer av orale fortellingsteknikker som Paulus har brukt i sine brev. Dette kan ha vært med på å skape det sosiale minnet som Rhoads snakker om og ikke minst er det et godt utgangspunkt for formidling av en tekst på en muntlig og dynamisk måte. Det mest fremtredende felles minnet vi som lyttere blir ilagt, er de referansene som viser til senantikkenes samtidige og religiøse tekster. Spørsmålet er hvordan Paulus bruker disse i teksten og hvorfor. I 1kor15 ser vi at trosformularet er et av de første elementene som kommer inn. I en muntlig sammenheng kan dette sammenlignes med hvordan vår liturgi i Den norske kirke fungerer, hvor vi som menighet ikke har oversikt over all teksten som blir sagt, men vi sitter med noen felles referansepunkt. Et av de viktigste er blant annet trosformularet eller trosbekjennelsen som vi også kaller det, hvor vi som menighet er med og sier formularet i fellesskap. Om det er slik at Paulus har valgt dette for at menigheten skal være med på den akkurat som i dåpen, kommer ikke fram her, men som et element av felles sosialt minne, er det fullt mulig å tenke oss at dette kunne ha vært mulig. Uansett hvorvidt lytterne i senantikken var med eller ikke på formularet, så var det et gjenkjennelseselement som understreker den betydningen som dette kapittelet har. Ved å begynne med et felles trosgrunnlag, tar Paulus i bruk effekten den betydningen har blant oss som lytterne og kan spinne videre på den. Med andre ord kan Paulus her ha sagt uten selv å si det direkte ”Hør etter, for det som kommer er sant!” Samtidig med referanse til andre religiøse tekster får paulusteksten en større tyngde, ikke nødvendigvis fordi henvisningen er av en teologisk relevans, men fordi det allerede eksisterer i vårt sosiale minne. Gjennom å bruke det sosiale minnet får vi som lyttere knagger å henge Paulusteksten på, slik at den kan hvile på en annen religiøs tekst som vi allerede har et forhold til og dermed gjør den teksten relevant og viktig. Teksten blir med andre ord ikke bare viktig på grunn av dens innhold, men den blir også viktig fordi den hviler på tekster og tradisjoner som allerede har eksistert som et sosialt minne hos oss som lytterne, dermed kan de eldre sosiale minnene være med på å bygge opp under et nytt sosialt minne som Paulus kommer med.

PROBLEMER MED BIBLICAL PERFORMANCE CRITICISM

Biblical performance criticism på sin side ser ut til kun å tenke på kroppen som et objekt for tekstens videreformidling. Kroppen blir et talerør der verken kjønn, alder, seksualitet osv påvirker tolkningen av teksten, heller ikke hans kroppslige fremføring i rom. Fokuset ligger kun på tempo, lydlighet og andre skriftlige utgangspunkt for tolkningen. Dette er absolutt en tilnærming som tolker teksten og ønsker å gjøre det på dens egne premisser, problemet blir

når teksten skal fremføres. Det er også flere ulemper ved kun å forholde seg til biblical performance criticism i et performativt tolkningsprosjekt med den fenomenologiske kroppen som utgangspunkt. Nettopp ved å binde seg til en slik streng skriftlig resitering av teksten, stenger den også for en åpen prosess, hvor vi gjennom arbeid med teksten ser hva som kan komme ut av den når vi leser mening inn i den.

IV. KROPPENS FENOMENOLOGISKE UTGANGSPUNKT, KROPP SOM SUBJEKT.

Gjennom performance criticism kan teksten åpnes på andre og nye måter, med den muntlige tradisjonen som utgangspunkt. Det er likevel viktig at dette ikke oppfattes som en port tilbake til fortiden, hvor den muntlige fremføring viser hvordan det egentlig hang sammen. Elizabeth A. Clark har et poeng når hun skriver :” [To] acknowledge that whatever an author’s intentions may have been, such intentions – even if discernible – do not necessarily inform what texts ”mean” to readers.”⁶⁷ ”Readers” vil i denne sammenhengen også kunne forstås som tolker, utøver og lytter. Clarks utgangspunkt er at vi ikke kan finne en historisk korrekt tolkning av tekster, men at vi heller er nødt til å dekonstruere tekstens utgangspunkt slik at vi i beste fall forstår forfatterens ståsted i den historiske sammenhengen i møte med vår kontekst. Rhoads har også en slik tilnærming ved bruken av performance criticism og han understreker dette med å si ”[...] the text has a range of possible meanings and a range of possible performances.”⁶⁸ Rhoads er bevisst det mangfold som tekst kan formidle og performance criticism er en metode som kan sette tekst i et annet lys med forestillingen som utgangspunkt. I møte med kropp som tolkningsmetode er absolutt teater og forestilling et område hvor tekst kan kroppsliggjøres gjennom det mangfold av forestillinger en tekst kan produsere, men i stedet for å oppfatte kroppen som et objekt for semiotisk tolkning av tekst, vil det være fruktbart å se på kropp som et subjekt i møte med den. Med en fenomenologisk tilnærming av teksten med våre kropper som subjekt, kan vi unngå havne i den fellen som Clark fremstiller, at vi prøver å søke etter den *ene* korrekte fremstillingen av tekstens mening. Kroppen blir ikke et objekt for teksten, men kroppen blir et subjekt med hele sin væren i møte med den og på den måten kan den gi mening inn i teksten. Spørsmålet blir da hvordan dette kan gjøres.

PERFORMATIVE KROPPER

I sin artikkel ”Body, Gender and Social Space”⁶⁹ viser Moxnes blant annet til LaFleur hvor vi innenfor religionsstudier kan se et skifte fra å fokusere på spirituelle spørsmål til kroppslige. Dette hevder han det er to grunner til: 1) Forskning har kommet frem til at kristne i senantikken, hadde en selvforståelse som ikke bare baserte seg på en åndelig transformasjon, men at så vel kroppen også gjennomgikk en slik transformasjon. 2) Menneskets erfaring med lidelse har skapt et fokus på et moralsk aspekt, hvor spørsmål rundt lidelse, straff, slaveri og

⁶⁷ Clark, Elizabeth; *History, Theory, Text* Historians and the Linguistic Turn, 2004, s.8

⁶⁸ Rhoads, David *Performance criticism; an Emerging Discipline part II*,

<http://www.biblicalperformancecriticism.org/index.php/component/content/article?id=12:what-is-performance-criticism&catid=3>, s179

⁶⁹ Holmber, Bengt & Winge Mikael (red), *Identity formation in the New Testament* (Mohr Siebeck, Tübingen, 2008)

lignende ikke lenger kan forklares fra et spirituelt ståsted. Spørsmålet ”Hva vil det si å være menneske?” må ta kropp på alvor. Til slutt legger Moxnes til ”Finally, a focus on body requires an integrated perspective [...] Bodies are never abstract; they are always gendered and always placed.”⁷⁰ Moxnes drar dermed inn kroppen i en større sammenheng enn bare som en fysisk størrelse, men også en kropp med erfaring i en kontekst, hvor ikke bare kjønn, men rom blir en viktig faktor. Med dette med oss, kan vi tilnærme oss kroppen ikke bare som et objekt, men også et subjekt i tolkningssammenheng. Sjöstrand tar i sin avhandling ”Mer Än Tecken”⁷¹ utgangspunkt i Merleau-Ponty og hans fenomenologiske tilnærming til kroppen og hvor hennes utgangspunkt er at ”Det kroppsliga subjektet är alltid indraget i en tolkningsprocess.”⁷².

Sjöstrands formål med ”Mer Än Tecken” er å ”beskriva, analysera och diskutera vad som sker i och mellan människors kroppar i performative praktiker som gudstjänst, kyrkospel och teater.”⁷³ Hun ønsker å bevege seg bort fra en ren semiotisk forståelse av kroppen der det er en dikotomisk deling av kropp mellom det fysiske og åndelige, hvor kropp gestalter en metafysisk mening og da spesielt i gudstjenestesammenheng. Hennes utgangspunkt blir derfor kroppsfenomenologien, hvor tanken er at all erfaring og mening går gjennom og oppstår i kroppen hvor kropp er i situasjon og rom og er dermed uatskillelige. Hun definerer fenomenologien som et studie av fenomener, av hvordan tingen framtrer i livsverden og i vår bevissthet, noe som betyr at fenomenologien tar utgangspunkt i et førstepersonsperspektiv og rører det vi erfarer i verden.⁷⁴ Videre er det fenomenologen Merleau-Ponty som er utgangspunktet og dermed blir den *levende kroppen* i rom stående i sentrum. *Den levende kroppen* er i følge Sjöstrand ”kroppen som människans sätt att vara i världen”⁷⁵ hvor våre erfaringer av å *være* kropp står i motsetning til for eksempel den biologiske kroppen som kan oppfattes som et objekt og forskes på fra utsiden. På denne måten kan vi snakke om at vi *er* kropp, fremfor at vi *har* en kropp. Denne levende kroppen kan videre ikke tolkes og forstås uten en tanke om rom, tid og opplevelse, den kontekst som kroppen befinner seg i. Når kroppen tolkes ut fra konteksten som den befinner seg i, blir den et middel for kommunikasjon, hvor den motoriske erfaringen som kroppen opparbeider seg, gir oss tilgang til verden. Det er ikke semiotisk tegnforklaring av kroppen, men våre bevegelser som for eksempel i dans, som kan skape mening uten at det ligger en tanke om tegnforklaring til

⁷⁰ Ibid s166

⁷¹ Sjöstrand, Lena: *Mer Än Tecken. Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*, (Artos Norma bokförlag, Polen 2012)

⁷² Ibid, s37

⁷³ Ibid s291

⁷⁴ Ibid s180

⁷⁵ Ibid s189

grunn. For å forstå dette nærmere tar Sjöstrand frem blant flere, eksempler, *gesten av vrede*, der selve gesten ikke får en person til å tenke på vreden, men den *er* vreden.⁷⁶ Dermed vil det også være mulig å se på denne kroppsliggjøringen av *vreden* som selve følelsen og ikke bare en illustrasjon av den. Når kroppen står som subjekt i møte med rom, blir det meningsskapende knyttet til kroppen og blir derfor ikke én fast størrelse, men det kan skapes like mange meninger som det er kropp i rom. Dette underbygger Sjöstrands erfaring der mennesker som ikke har grunnlag for å forstå gudstjenestens symbolikk, likevel kan oppleve den som meningsfylt.⁷⁷

Den levende kroppen kan i performancesammenheng knyttes til det Sjöstrand kaller *den performative kroppen*⁷⁸. Denne kroppen kan ses i sammenheng med *forestilling* som Erika Fischer-Lichte professor i taterstudier ved Freie Universität Berlin, definerer som den handling som skjer i rommet mellom aktør og tilskuer i et spesielt tilfelle⁷⁹. Dette er heller ikke langt unna det Roahds legger frem i *forestillingshendelse*, men der hvor Rhoads er opptatt av hvordan teksten når frem til tilskueren hvor vi får et objektforhold til fremføringen, er utgangspunktet for en *forestilling* subjektets helhetlige opplevelse av den og ikke aktørens fremførelse av tekst. Med en slik forståelse av *forestilling*, er det her ikke kun snakk om en teaterforestilling, men i alle sammenhenger der hvor vi møter på aktør og tilskuer. På denne måten kan også gudstjenesten tolkes ut fra et forestillingsperspektiv, noe som er Sjöstrands hensikt. Forestilling blir på denne måten et element som forholder seg til rom og romlighet (spatiality). Fischer-Lichte utforsker også forestillingen fra et romlig performanceperspektiv. Hun plasserer forestillingen inn i rom og forklare forestillingens to romligheter

”First, the space in which a performance takes place represents an architectural-geometric space that pre-dates the performance and endures after it has ended [...] In contrast, the space in which a performance occurs can be regarded as a performative space.”⁸⁰

Disse to rom er da for det første det fysiske forestillingsrommet hvor forestillingen foregår, det være seg et teaterbygg, kirkerom osv, og for det andre den romligheten som selve forestillingen i seg selv innehar, nemlig det performative rommet, som ikke går forut, utenfor eller etter selve handlingen, men kun er i den. Det er i det performative og det fysiske rommet

⁷⁶ Ibid s189

⁷⁷ Ibid s193

⁷⁸ Ibid s215

⁷⁹ Fischer-Lichte: *The Transformative Power of Performance, A new aesthetics*, (Routledge, Oxon, 2008) s36

⁸⁰ ibid s107

at forestillingen finner sted. Den performative kroppen kan, men må ikke med nødvendighet, knyttes til det performative rommet og forestillingen. I forestillingen vil subjektet som kommer inn i det performative rommet oppleve det Fischer-Lichte kaller for *atmosfære*, som er den sanselige opplevelse som blant annet kan ligge i det fysiske rommet som forestillingen finner sted i⁸¹. Et eksempel er hvordan opplevelsen av samme liturgi i en middelalderkirke kan oppleves som genuint annerledes enn i en moderne arbeidskirke. Dette kan være basert på lukt, smak, hørsel og syn som det kroppslige subjektet sanselig tar inn over seg. Gjennom forestillingens atmosfære opplever subjektet rom og ting som empatisk nærværende, det vil si at opplevelsen av rommet nærmest penetrerer det sanselige subjektets kropp og omringer det atmosfærisk. Vi kan derfor ikke stille oss utenfor et performativt rom, men vi blir omringet av det når vi går inn i det og må dermed også forholde oss til det med våre sanselige kropp. En slik fenomenologisk tilnærming av kropp i forestilling er ikke den eneste måten Fischer-Lichte forstår kroppen. Samtidig som hun er opptatt av den sanselige kroppen forlater hun heller ikke den intellektuelle forståelsen av den i en semiotisk sammenheng. For henne er det selve skuespilleren som kan inneha en slik semiotisk virkning inn i forestillingene. Skuespilleren bruker kroppen til å portrettere en rollefigur som ikke er ham selv og på denne måten er skuespilleren en rollefiguren som kan fungere som et tegn som peker på et symbol utenfor seg selv. Samtidig bruker skuespilleren sin kropp til å gi rollen ”liv” og karakteren er ”død” uten skuespillerens gestaltning av den. Her er det en vekselvirkning mellom den gestaltning som skuespilleren gir karakteren som et tegn, og det liv som skuespilleren med sin levende kropp er i karakteren. På den ene siden fungerer skuespilleren i en semiotisk tolkning samtidig som den fenomenologiske kroppen likefullt er med i forberedelse av karakteren i iscenesettelsen og fremføringen i forestillingen. Denne vekselvirkningen gjenspeiles også i det performative rommet, der subjektets opplevelser av rommet også kan inneha en semiotisk tolkingsaspekt. Det er i dette performative rommet at også de performative kroppene kan finne plass og kan forstås i en sammenblanding av en semiotisk og fenomenologisk tolkningssammenheng.

Forestillingen blir den handling som foregår mellom aktør og tilskuer og det er i relasjonen mellom dem og rom at vi kan snakke om en performativ kropp. Det er da ikke bare aktøren eller skuespilleren som kan ses på som performativ gjennom å bruke sin kropp i tolkning av for eksempel en rolle, men også tilskueren som gjennom å entre det performative rommet tar del med sin levende kropp og gir forestillingen en subjektiv mening. Rhoads på sin side, har mange likhetstrekk med det Sjöstrand og Fischer-Lichte legger frem i

⁸¹ Ibid s116

forestilling, men hans utgangspunkt for *forestillingshendelse* er hvordan tekstens ”riktige” mening skal komme til uttrykk. Både aktørens og tilskuerens kropp blir i denne sammenhengen oppfattet som et objekt for selve teksten og fokuserer dermed ikke på den fenomenologiske kroppen og den subjektive tolkning inn i en fremføring. Gjennom å tilnærme oss tekstene i en større sammenheng, der kropp og rom er utgangspunkt slik det fremstilles i *Forestilling* hos Fischer-Lichte, kan vi åpne opp for tolkning hvor kroppen *er* kropp og et subjekt i møte med teksttolkning og forestillingssammenheng.

V. ISCENESETTELSE OG FORESTILLING, KROPP I MØTE MED TEKST

ARBEIDSGRUPPA VERKSTEDET

I en fenomenologisk tilnærming til tolkning av tekst, ble det naturlig at teatret kunne være et utgangspunkt for tolkning. Jeg arbeidet derfor sammen med teatergruppen *Verkstedet* for å skape produkt til forestilling, hvor 1kor15 ble utforsket med våre kropper. Verkstedet er et fristilt ensemble som til enhver tid består av de kunstnere som ønsker å være med på spesifikke prosjekt. I arbeidet med 1kor15 besto gruppen av to skuespillere utdannet innenfor en psykologisk-realistisk spillestil, en student i musikkterapi, en regissør og meg som teologistudent. Samtidig som teologistudent har jeg også min erfaring innenfor et psykologisk-realistisk skuespillersystem som jeg tok med meg inn i dette prosjektet. Vi var alle mellom 20 og 30 år, med to kvinner og tre menn.

KROPP SOM METODE FOR ISCENESETTELSE; Å ARBEIDE DEVISED

Sjöstrand forholder seg først og fremst til forestillingen i sin analyse av kropper i et fenomenologisk perspektiv. I denne sammenhengen er det også hensiktsmessig å se på den prosessen som leder frem mot forestillingen, siden 1kor15 er utgangspunktet for gruppen og skuespillernes levende kropper i tolkning av denne teksten. Her kan vi skille mellom *forestilling* slik som allerede vist, som er det som skjer mellom aktør og tilskuer i et spesifikt rom og *iscenesettelse* som i følge Fischer-Lichte, er den prosessen som forgår frem mot det ferdige produktet i forestillingen. Iscenesettelse skal dermed ikke blandes med forestillingen og vil denne sammenhengen vise til den utvikling og innøving som Verkstedet hadde i arbeidet med 1kor15.

I Verkstedet kunne vi i ha valgt å arbeide med teksten ut fra en biblical performance criticism, hvor tekstens videreformidling kunne ha blitt tolket i *forestilling* slik Fischer-Lichte og Sjöstrand legger det frem, men som allerede nevnt er det noen svakheter med en slik tilnærming av teksten hvor kropp står i fokus. Med et fenomenologisk kroppslig perspektiv fremfor et semiotisk, ble det viktig å ta utgangspunkt i metoder som ikke er bundet til et ferdigskrevet produkt, men som kan arbeide fritt i en prosess med kropp frem mot forestilling. Den mest naturlige tilnærmingsmåten ble da å arbeide med en metode som blir kalt for *devised*. Å arbeide devised sies å ha oppstått på 60-tallet, der en samling med kunstnere i gruppen *The People Show*, arbeidet ut fra et demokratisk likhetsprinsipp med performancekunst. Dette betød at alle stemmer i gruppen var like mye verdt frem mot sluttproduktet og at utgangspunktet for forestillingen var å eksperimentere med ulike

uttrykksformer inn mot den. I sin bok *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, definerer Alison Oddey *devised* på følgende måte

”Devising theatre can start from anything. It is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore and experiment with ideas images, concepts, themes or, specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written to be interpreted. A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration.”⁸²

Denne arbeidsmetoden åpner opp for en kreativ prosess, hvor deltagernes erfaringer er med på å skape det som blir produktet i forestillingen, med et tydelig rammeverk og prinsipp om samarbeid mellom skuespillerne. Rammeverket for Verkstedet ble 1kor15, hvor kroppslige erfaringer av hvordan Paulus legger frem død og oppstandelse i denne teksten sto sentralt. Alle erfaringer og tanker rundt dette ble i samarbeid grunnlaget for produktet i forestillingen, men det ble tidlig tydelig at det for gruppen ikke var ønskelig med en ren flat demokratisk struktur. Dette til dels av dårlige erfaringer som noen i gruppen allerede hadde opparbeidet etter slikt arbeid, og til dels på grunn av den korte tiden på fem måneder som gruppen hadde før forestillingen skulle vises på teaterfestivalen i Sønderborg i Danmark. En demokratisk prosess krever også like mye tid av hver enkelt til å delta samtidig som det er tidkrevende inn i en prosess, og siden nesten alle hadde annet arbeid utenom dette prosjektet, ble det tydelig at en annen struktur måtte bli løsningen. Det enkleste i denne sammenhengen ble å avgjøre at alles stemme skulle spille inn og alle skulle bidra med forslag og ideer til forestillingen, men det ble opp til meg som regissøren å ta de aller siste avgjørelser.

Som Oddey viser i defineringen, åpner en devised arbeidsmetode opp for en friere tilnærming hvor det ikke er et ferdigskrevet manus som skal følges fra a til å. Forestillingen er da heller et resultat av en dynamisk kreativ prosess, hvor kroppens erfaring kan være et av mange fokuspunkt. I en svært streng og svart hvit forståelse kan det ferdigskrevne manuset forstås i et semiotisk lys, hvor karakterene i et gitt stykke allerede peker på en forfatters ide som må kroppsliggjøres, mens en devised metode jobber ut fra en ide som gjennom en fenomenologisk kroppslig prosess føder et manus. Men akkurat som i all hermeneutisk

⁸² Oddey, Allison: *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Guide*, (Routledge, London 1994) s.1

tolkning er det selvfølgelig umulig å tolke tekster som et symbol på en forfatters absolutte idé, men en slik tanke kan være med på å tydeliggjøre en distinkt forskjell mellom tilnærmingen til teksten. En devised fenomenologisk prosess kan sammenlignes med det å *lese foran teksten*, hvor vi bruker våre egne erfaringer som utgangspunkt for tolkning av teksten uten spesifikt hensyn til tekstens egen kontekst. I en devised prosess er det derfor mulig å dekonstruere og omstrukturere blant annet ferdigskrevne tekster, tanker ideer, bilder osv. slik at vi sitter igjen med et resultat som kan bære en essens av vår forståelse av objektet for utforskning.

SKUESPILLERSYSTEMET: ROLLENS VERTIKAL

Med kropp som utgangspunkt for tolkning, ble det nødvendig for oss i Verkstedet å finne et skuespillersystem som også tar i bruk kroppen som verktøy. Et *skuespillersystem* er et sett med øvelser som gir en skuespiller de verktøy han eller hun trenger for å tolke en karakter. Det mest toneangivende systemet i den vestlige teatertradisjonen er *stanislavskij-systemet*, som ble utviklet av Stanislavskij (1863-1938). Stanislavskij var en russisk skuespiller og teaterleder som gjennom sitt system, la grunnlag for en realistisk spillestil som har gitt innflytelse på scenekunst over hele verden og er også det grunnlaget vi finner på Statens teaterhøgskole i Norge⁸³. Et annen avart av Stanislavskij-systemet er *Method acting*, etter Lee Strasberg på 1940- og 50-tallet og fikk stor innflytelse på amerikansk scene- og filmkunst med blant andre Marlon Brando og Marilyn Monroe som banebrytere. Kort sagt er Stanislavskij-systemet utgangspunktet for mange av de kommersielle scene- og filmproduksjonene som vi møter på i dag. David Krasner teaterhistoriker og dekan på Kunstfakultet ved Dean College i USA, definerer Method acting på følgende måte:

[...]the technique [Method acting] relies principally on the following ideas: justifying every word of the text, where justification comes from motivation, which in turn leads to actions, intentions, and objectives.⁸⁴

Hele grunnprinsippet er da å finne en indre motivasjon hos karakteren, for å uttale hvert ord som bygger opp til handling, intensjon og objektiver som karakteren har, men alt dette må rettferdiggjøres gjennom de ordene som teksten gir. Method acting er bare en av mange forskjellige avarter av stanislavskij-systemet som har blitt utviklet i over hundre år siden den

⁸³ http://snl.no/Konstantin_Sergejevitsj_Aleksejev_Stanislavskij

⁸⁴ Krasner, David, *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*, (st. Matin's Press, New York 2000), s5

først så dagens lys. *Rollens vertikal*⁸⁵ er utviklet av regissøren Jurij Alschitz og er en av disse avartene som tar utgangspunkt i stanislavskij-systemet og Alschitz definerer sitt system på skuespillerens innledende arbeid slik:

Skådespelaren föreslås utforska inte situationer, inte mänsklig karaktär och beteende, utan det innehåll, det tema som de uttrycker. Temat kan ge sig till känna i rollens alla moment - i texten, i handlingen, i scenerierna, i intrigen, i situationerna, i pauserna, i scenanvisningarna, i atmosfären o s v.⁸⁶

Både Method acting og Rollens vertikal tar utgangspunkt i teksten som er gitt for å skape en karakter, men de tilnærmer seg teksten på to forskjellige måter. Der hvor Method acting tar utgangspunkt i karakterens indre motivasjon og tilstreber å finne denne, blir det for skuespilleren i et vertikalt-rollesystem, å søke etter det overhengende tema for karakteren. I utgangspunktet er ikke dette de store forskjellene rent teoretisk, begge tar utgangspunkt i teksten og hvorvidt *tema* er noe annet enn den *indre motivasjon* skal ikke diskuteres her. Det som derimot blir den store forskjellen er i det praktiske fokuset for rolleforberedelsene. Der hvor Method acting tenderer til å bli introvert og kan fort fanges i en intellektuell følelsesanalyse, har Det vertikale-rollesystemet fokus utad på tema. Selv om Alschitz ser ut til å tro at teksten kan videreformidle det som var forfatterens virkelige intensjon med teksten, skal vi ikke forholde oss til det, annet enn at fokuset er tematisk og ikke emosjonelt. I stedet for spørsmål som ”Hvordan skjer det?” blir spørsmål som ”Hva skjer” det essensielle og dermed mer fruktbart i møte med paulustekster, siden det ikke er en karakter som skal utforskes, men filosofiske og religiøse argumenter. På denne måten kan tekstens fokus trekkes vertikalt mot tema som forståelseshorisont og ikke horisontalt mot handling. Av skuespillersystemer passer Det vertikal-rollesystemet godt i møte med teksten og i denne sammenhengen også bedre enn systemer som Method acting.

Etter en kort teoretisk introduksjon til Det vertikal-rollesystem, er det nå naturlig å se nærmere på hvordan Alschitz ser for seg et praktisk arbeide med tekst skal foregå. Kort fortalt er grunnlaget for systemet at den ytre teksten sammen med kroppen skaper et nytt utgangspunkt for forståelsen av teksten og dens tema, hvor den fysiske kroppen brukes som verktøy for å gripe tak i tekstens mening. Det er ikke til å komme unna at Alschitz her har en semiotisk forståelse av skuespilleren som et tegn for manusforfatterens idé, men i seg selv vil

⁸⁵ Alschitz, Jurij: *Rollens Vertikal: En Metod för Rollinstudering*, (Ars incognita, Berlin, 2005)

⁸⁶ ibid s41

bruk av den fysiske kroppen ikke kunne utelukke en fenomenologisk kroppslig opplevelse inn i tolkningen. På denne måten kan det være mulig å se hele tolknings og karakterforberedelsens-tid i lys av *forestilling*, slik at vi kan møte på en *atmosfære* som oppstår mellom tekst og den som leser den. Scenekunstpædagogen Grete Sneltvedt som har arbeidet sammen med Alschitz, har lagt opp øvelser og tilnærmingmåter med kroppen som utgangspunkt for tolkning av tekst. Her skal vi se på en av disse tilnærmingmåtene som hun blant annet forklarer i boken *Rollens vertikal*. Hun deler først opp teksten i tematiske deler slik at vi innenfor disse inndelingene kan velge ut forskjellige hovedord som små temaer innenfor temaet. Disse hovedordene knytter hun til hverandre gjennom et tankekart, tegninger eller lignende, slik at ordenes og temaenes vei blir tydelig visualisert på papir. Denne visualiseringen er viktig for det arbeidet som følger, hvor det er en tematisk vei som er utgangspunktet for forståelsen av teksten. Etter at teksten har blitt visualisert på papir ligger grepet i å ikke pugge teksten, tiden er derimot inne for den frie improvisasjon over tekstens tema med hjelp fra de hovedord som er funnet. Denne improvisasjonen rammer Sneltvedt inn i *komposisjoner* hvor de ulike hovedordene settes sammen knyttet til en kroppslig bevegelse, slik at de skaper en dynamikk fremover til et høydepunkt. I denne sammenhengen er det romlige aspektet hvor det er kroppens bevegelser i rom som står i fokus. En komposisjon består da av forskjellige måter å bevege seg i et rom på, som kan være å gå baklengs, løpe forover på tærne, hoppe til siden, hinke bakover, gå til siden med hælene osv. Overgangen fra et hovedord til et annet foregår ved at skuespilleren bytter retning, bevegelsesform, den ytre tempo fra 1 til 10 og den indre rytme fra 1 til 10. Det hele avsluttes med at skuespilleren setter seg i ubalanse ved å snurre rundt med et øye lukket for så å strekke seg med hele kroppen oppover på ett ben. Dette siste elementet er satt som en utfordring for skuespilleren, slik at hun alltid gir fullt hver gang hun jobber med en komposisjon. Det er bedre å falle enn å ”forsikre” seg med en middelmådig komposisjon hvor skuespilleren distanserer seg fra sine bevegelser ved å gjøre det halvveis. Ordene til jedimesteren Yoda i Star Wars episode VI, passer godt inn i denne sammenhengene ”Do, or do not! There is no try!” Akkurat som vi ikke kan distansere oss fra kroppen i våre liv er det like viktig at skuespilleren ikke distanserer seg og sin kropp fra øvelsen, bare ved å gi fullt ut kan det skapes den dynamikk i bevegelsene, hvor kropp og tekst får et samspill som en kroppslig erfaring av teksten. En komposisjon med kroppen kan være oppbygd på denne måten: 1) til høyre på tærne 2) framover på hælene 3) hoppe bakover 4) hinke til venstre 5) løpe framover på innsiden av foten 6) rulle framover 7) snurre rundt med et øye lukket 8) opp på ett ben med begge øyne lukket⁸⁷. Her er det også

⁸⁷ ibid s74-85

mulighet for å stokke om på rekkefølgen, slik at de forskjellige hovedordene kommer i andre rekkefølger enn de er gitt i selve tekstene, da blir det også mulighet for skuespilleren å utforske teksten på nye måter, som igjen kan gi nytt lys over tekstens temaer. Her er det nærmest uendelig mange muligheter for bevegelse i rom og skuespilleren kan utforske sine kroppslige erfaringer i møte med teksten og utforske hvilke meninger teksten kan få med de forskjellige bevegelsene i forskjellige kombinasjoner.

Med utgangspunkt i *Devising theatre* som metode med 1kor15 som et rammeverk, og det vertikale-rollesystem som et tilnærmingsverktøy for teksten, skal vi nå se nærmere på Verkstedets arbeide med tekstene i iscenesettelse frem mot forestilling.

REGISSØRENS REDEGJØRELSE

Denne delen av kapittelet tar for seg de refleksjoner jeg har gjort meg i møte med arbeidet i teatergruppen Verkstedet, som da baserer seg på hva jeg som regissør har observert i løpet av prosessen og hvilke tilbakemeldinger jeg har fått i samtale med skuespillerne og publikum. Jeg plasserer meg da i tradisjonen innenfor performancestudier som en *deltagende observatør*⁸⁸ til prosjektet, hvor mine observasjoner baserer seg på så vel som andres som mine egne erfaringer av iscenesettelsen og forestillingene. Med en slik tilnærming er det ikke til å komme unna at denne redegjørelsene og ikke minst den kommende refleksjonen, bærer preg av mine subjektive opplevelser av dette arbeidet.

ISCENESETTELSE

Arbeidet startet i januar 2012 med en introduksjon av prosjektet for skuespillerne, hvor rammen var 1kor15 og dens uttalelser om død og oppstandelse, som igjen dannet et utgangspunkt for forestillingen. Siden vi arbeidet ut fra en devised metode åpnet jeg første møte med at alle kunne dele tanker og ideer om hva hver enkelt av oss ønsket ut av forestillingen. Fra min side var dette ut fra et ønske om å skape en åpen og inkluderende prosess hvor alles stemme kunne høres. Denne første runden av flere brainstorminger, åpnet opp for en samtale med utgangspunkt i død og oppstandelse i 1kor15, hvor skuespillerne sammen med meg delte personlige erfaringer rundt møter med død. Siden noe av mitt utgangspunkt også var å se denne tekstene i lys av terrorangrepet 22 juli, delte vi som gruppe hvilke erfaringer hver enkelt av oss hadde opplevd den samme dagen. En i gruppen som

⁸⁸ For mer informasjon om performancestudier er Richard Schechner og boken *Performance Studie; An introduction* (Routledge, London 2002), en god introduksjon.

befant seg utenlands 22 juli, fikk en sterk opplevelse av krig, at han følte at han måtte komme seg tilbake til Norge så raskt som mulig for å være med på å forsvare landet sitt. Han hadde aldri før opplevd noe lignende, men der og da opplevde han en sterk patriotisk tilknytting til Norge og en frustrasjon over å være så langt unna. En annen hadde vært så nær regjeringskvartalet at hun fysisk ble dyttet av lufttrykket etter bomben, for så å oppleve den panikken og forvirringen som oppsto i etterkant blant folkemassene i Oslo sentrum. Alle hadde forskjellige opplevelser av terrorangrepene, men en felles følelse var forvirring, håpløshet og maktesløshet. Samtidig som vi delte våre kroppslige erfaringer av terrorangrepet var det heller ingen i Verkstedet som ønsket at forestillingen kun skulle fokusere på 22 juli og spesielt ikke gjerningsmannen.

Med disse delte erfaringene gikk Verkstedet konkret i gang med tekstarbeidet og tolkning av 1kor15. Det var også nødvendig å skape en større forståelseshorisont av teksten og Romerbrevet 6-8 ble også brukt som referanse. Det vertikale rollesystem var teknikken som skuespillerne skulle ta i bruk og dette var et system som var fremmed for skuespillerne. Dette førte til at det i begynnelsen lå det en del usikkerhet i møte med teknikken og arbeidet. Personlig var dette utgangspunktet med meg som regissør og ikke som skuespiller, en ny erfaring som jeg også skulle bli varm i, med prøving og feiling. Skuespillerne på sin side, ble introdusert for en ny metode å tolke tekst på, som var fremmed og kunne ofte gi fremmede og uventede resultat. Her var det mange nye opplevelser for mange og prøving og feiling ble en del av utgangspunktet i begynnelsen for alle. Det kan være mange grunner til at skuespillerne opplevde teknikken som fremmed, men en av grunnene kan ha vært den bruken av kroppen uten en tanke om motivasjon for bevegelsen. Komposisjonen var gjennomtenkt i hodet, men med kroppens bevegelser som i mange sammenhenger ikke hadde klar logisk forankring annet enn i en opplevelse eller tanke om en følelse, var det kanskje selv for skuespillere som arbeider med kropp, en fremmed opplevelse å bruke kroppen som en metode for utforskning av tekst. Dette før hodet og det rasjonelle mennesket fikk ta plass i tolkningen. Som et resultat av disse to faktorene, min usikkerhet på rollen som regissør og skuespillernes usikkerhet på metodens virkning, fungerte ikke metodens tekstarbeid til den kroppsliggjøring slik jeg hadde håpet at den skulle. Kroppen var riktignok med som en bevegelse i rom, men en bevisstgjøring av ordene gjennom kroppen var ikke alltid like vellykket. Her skal det derimot legges til at alle skuespillerne hadde gode momenter av kroppsliggjøring av ord og sekvenser, og til en viss grad var disse frigjort i skuespillernes kropp. Det interessante var derimot den refleksjonen som disse øvelsene startet hos hver enkelt skuespiller, hvor det etter endt gjennomføring kunne starte en samtale om teksten og den opplevelsen som skuespilleren satt

med samt den som vi som tilskuere opplevde. Kroppens bevegelser i rommet skapte et meningsunivers, hvor en atmosfære i et performativt rom ble skapt. Det var ennå ikke tydelig for noen av oss hvordan disse kroppslige opplevelsene av teksten kunne være relevant for forestillingen, men gjennom vekselvirkningen av kropp som objekt for teksten og kropp som subjekt i bevegelsen ble det skapt nye opplevelser og tolkninger av teksten.

Med gode momenter ved bruk av de kroppslige øvelsene var det likevel et uttrykk for og en observasjon fra min side, at mange av skuespillerne ikke var komfortable i arbeidet med kroppen som verktøy for teksttolkning. Selv om det hadde oppstått klare og fine moment, kommenterte noen av skuespillerne at de opplevde det som usikkert og vanskelig å gripe tak i meningen med øvelsene. Andre hadde derimot gode opplevelser og syntes det var spennende å arbeide med kroppen på denne måten. De kroppslige komposisjonene i møte med tekst gjør skuespilleren naken i møte med den, hvor skuespilleren blir utfordret i møte med seg selv og sin egen kropp, dens potensial og begrensning. Opplevelsen av teksten er kun relatert til skuespillerens egen kropp og det etterstrebes at hele kroppen, det vil si ikke bare den fysiske kroppen, men også sinnet skal være med i bevegelsen for at arbeidet skal bære frukter. Dette førte i sin tid til at noen av skuespillerne uttalte et ønske om at forestillingen måtte styre unna det de kalte *selvrealisering* og holde seg til det de kalte *teater*. Slik jeg tolker dette utsagnet betød *selvrealisering* i denne sammenhengen, en forestilling som kun baserte seg på skuespillernes personlige møte med publikum, mens *teater* var en forestilling hvor skuespillerne hadde klart definerte karakterer som de kunne gestalte. En slik forståelse av selvrealisering ligner på definisjonen av *performance kunst* som “[...] innebærer kunstneriske uttrykk preget av det som skjer her og nå (*real time*)”⁸⁹ hvor skille mellom kunstneren som privatperson og kunstneren som karakter er utvisket. Kunstneren Marina Abramovic er et eksempel på en performancekunstner som arbeider med det som skjer her og nå, hvor romlighet og kropp står sentralt. *The artist is present* var en performance hun gjennomførte på The Museum of Modern Art (MOMA) i New York våren 2010. I tre måneder satt hun hver dag i åtte timer på en stol der et publikum av gangen kunne sitte overfor henne i en *sitting*, hvor hun så inn i øynene på ham eller henne i ti minutter. Med Fischer-Lichtes definering av forestilling, er det mulig å se hvordan mening kan skapes i atmosfæren mellom to personer i en slik *sitting*, en forståelse som også samsvarer med Abramovics uttalelse i et intervju hun ga til bladet *Kunst* ”When I am performing a piece, anything that happens in that moment is part of the piece.”⁹⁰ Dette åpner opp for en forestilling som ikke bare tar inn over seg atmosfæren i

⁸⁹ <http://snl.no/performance>

⁹⁰ Torstensen, Mette D, ”Marinas Metode”, *Kunst*, volum 59, nr 5, (2012),s11-18

det performative rommet mellom tilskuer og aktør, men selve forestillingen er bygget på at noe skal skje mellom mennesker i og med en kroppslig fenomenologisk opplevelse av handlingen. Dette fordrer derimot et ønske og vilje blant skuespillerne for å åpne seg selv i møtet publikum, hvor det ikke er mulig å distansere seg gjennom for eksempel å ikle seg en rolle eller spille en karakter. I møte med paulustekstene er det heller ikke en karakter som kan utforskes, men tanker og ideer i møte med deres kropp som forståelig nok kan være for privat til at de ønsket å vise disse sidene til alle. På den andre siden var skuespillerne som opplevde de kroppslige øvelsen i det vertikal-rollesystem som givende, også mer interessert i og å åpne for at forestillingen kunne bære preg av performance framfor et mer ”tradisjonelt” skuespill med gitte karakterer.

Det ble etter hvert tydelig at det vertikale rollesystem alene, kunne i noen tilfeller oppleves som mer fremmedgjørende av kroppen enn som inkluderende. Her ligger mye av problemet på mine manglende evner til å forsikre skuespillerne om at den instruksjon jeg ga dem i teknikken, var god nok og akkurat det som trengtes inn i tolkning av teksten. Løsningen ble da å supplere teknikken med forskjellige sekvenser som skuespillerne skulle forberede, hvor fokus var på å åpne opp for fantasi og kreativitet med skuespillernes sterke og trygge sider i møte med teksten. Disse sekvensene var det opp til skuespillerne å forberede til hver gang vi møttes, og kunne bestå av opplesning av dikt, egenkomponerte sanger, lydinstallasjon, dans og alt annet som kunne fremføres, hvor inspirasjonen skulle hentes fra 1kor15. Den opplevelse som skuespillerne satt med etter å ha lest foran teksten, skulle da kroppsliggjøres gjennom et uttrykk hvor kroppen ble brukt som et instrument i handlingen. Disse øvelsene åpnet opp teksten hvor det i stedet for å fokusere på kroppen som et semiotisk verktøy for den, kom det frem resultat som var fundert i selve den kroppslige opplevelsen av teksten, altså en fenomenologisk tilnærming kom til syne. Flere ideer og opplevelser av teksten begynte nå å blomstre, og sammen med forarbeidet gjennomført med den vertikale rollesystemet var nå hele kroppen med intellektet, følelser, bevegelser osv. i rom, med på en helhetlig refleksjon og tolkning av teksten.

Tiden var nå moden for å vinkle dette arbeidet inn mot en helhetlig forestilling med alle de opplevelser og erfaringer som skuespillerne hadde opparbeidet seg. I løpet av prosessen hadde vi i Verkstedet opplevd en gjennomtrengende følelse i møte med teksten. Det var en opplevelse av å være malplassert, eller ikke helt være der hvor vi egentlig skulle være. Det var som om vi befant seg *betwixt and between* ikke bare i prosess og teknikker, men også i møte med teksten. Teksten ga en opplevelse av døden som overvunnet (død hvor er din brodd, død hvor er din seier?) og livet som vinnende gjennom oppstandelsen (Deretter skal de

som hører Kristus til, levendegjøres ved hans tilbakekomst), men nå var vi midt i mellom i en tilstand der vi ikke lenger var død, men ennå ikke levende. Denne liminaltilstanden var det som best kunne fremstille vår opplevelse av teksten, og hvor fokuset ble satt på dette i det videre arbeidet mot et produkt som kunne brukes i forestilling. Den beste inngangsvinkelen viste seg å være døden, siden det var dette vi nå i følge Paulus hadde forlatt. Begravelsesliturgien til Den norske kirke ble et videre utgangspunkt for improvisasjon av den opplevelse som skuespillerne satt med. Vi hadde nå forlatt den konkrete teksten og arbeidet videre med de kroppslige erfaringene som skuespillerne hadde gjort seg med arbeidet av teksten.

I løpet av denne iscenesettelsen ble det tydelig at mitt ønske om en usminket performaneforestilling ikke var det flertallet av skuespillerne ønsket. Vi nærmet oss også et punkt hvor det var nødvendig å skape et produkt som alle ville være komfortable å arbeide videre med. Resultatet ble å lage en fortelling som fulgte en *klassisk dramaturgisk oppbygning* som har sitt utgangspunkt i Aristoteles *Poetikken*⁹¹. Her var det flere av poetikkens prinsipper vi tok inn i vårt eget stykke, *Enhetens handling* at det kun skal foregå én handling og hvor man følger én historie og *Tidens enhet* at alt skal foregå innenfor 24 timer, Vi valgte også å følge en *lineær dramaturgisk oppbygning* av historien på følgende måte⁹²:

- **Anslag**

Starten på fortellingen skal vekke mottakerens interesse. Ikke avslør hele poenget med fortellingen, men kom med små drypp som gjør at mottakeren vil se og høre fortsettelsen på fortellingen. Problemstillingen/hovedkonflikten vises gjerne.

- **Presentasjon**

Temaet og den nødvendige bakgrunnsinformasjon, personer og miljøer presenteres.

- **Utdyping**

Utdypning av presentasjonen, hvor det gjerne appelleres til mottakerens følelser.

- **Opptrapping**

Konflikten/problemstillingen tilspisses.

- **Løsning**

Handlingen når toppen, spenningen utløses og problemet ”løses”.

- **Avtoning**

Problemet er ”løst” og fortellingen tones ned.

⁹¹ <http://snl.no/dramaturgi>

⁹² Hentet fra Høyskolen i Oslo og Akershus sitt prosjekt *Fortell om Forskning*. <http://www.jbi.hio.no/FoU/FoF/fortellingen.html>

Selv om forestillingen nå utviklet seg til å en fortelling med forskjellige karakterer, var dette likevel kommet frem i en devised arbeidsprosess hvor improvisasjon var et av verktøyene for produktet og minst mulig tale var et premiss for den. Det ble aldri utviklet et fullt manus, annet enn anvisninger, noe annet var heller ikke nødvendig siden skuespillerne selv hadde vært med på å skape stykket og kjente til detaljene med sin egen kropp. En form for manus eller riktigere sagt en sceneanvisning var det vi kom frem til. *Antechamber* som blir venteværelse på norsk, ble navnet på fortellingen som skulle gestaltes. Denne fortellingen handler om en enke som under gravferden til sin mann, reiser ned til dødsrikets venteværelse, for å hente ham tilbake til hennes liv. Dette ble da et bilde på hennes indre reise i sorgen, hvor hun gjennom kamp for å komme fram til ham, finner ham på ”den andre siden” hvor han hjelper henne til å gi slipp på ham slik at hun ved gravferdens avslutning kan fortsette med sitt eget liv. Oppbygningen av fortellingen med sceneanvisninger ble da som følgende:

ANTECHAMBER

Anslag

SCENE I

Stedet er kirken og begravelsen til Orfeus. Når publikum entrer ringer kirkeklokkene og skuespillerne sitter på scenen. Presten begynner på første salme og går så frem for åpningshilsen og bønn. Hun gir ordet videre til Evridyke. Evridyke kommer frem og holder minneordene, men stopper midt i dem.

Presentasjon

Hun tenker tilbake til dagen hun fikk tingene fra Orfeus overlevert av en venn. Lysskift til venstre av scenen. Hun går dit og møter Orfeus’ venn som overleverer tingene til henne. Hun setter seg ned med dem. Når dette foregår kommer Orfeus frem som en skygge bak plasten. Hun leser et brev som Orfeus har skrevet. Evridyke blir fulgt av fortvilelse og sinne over at han har måtte dø fra henne og kaster esken fra seg. Orfeus forsvinner i mørket.

Hun ser bort mot kisten som igjen er blitt opplyst.. Hun går bort og kaster det vekk. Når dette skjer, forandres scenen seg og skuespillerne beveger seg til sine plasser utenfor spillearenaen. Evridyke snur seg og ser for første gang skillet mellom denne verden og de dødes verden, opplyst og kaller henne til seg. Hun tar valget og følger etter.

Utdyping

SCENE II

Lysskift.: dimmet og kaldt

Evridyke ut i en ny verden. Hvor hun ser en vei hun vil følge. I det hun følger den detter det døde ned fra hver sin side som stenger veien for henne. Hun prøver å flykte, men blir fanget av de døde

Scene III

Paulus kommer ut og jager vekk de døde og går videre. Evridyke prøver å få Paulus til å bli for å hjelpe henne, men han skal gå videre. Dessuten kan han ikke snakke og han skjemmes over utseende sitt. Han prøver å jage henne opp igjen. Hun gir seg ikke og hjelper ham, slik at hun vinner tillitten hennes. Han gir henne et kart og prøver å forklare hvor hun skal gå for å komme frem, hva hun må passe seg for osv.

Opptrapping

SCENE IV

Et varmt sted hvor alt er behagelig. Konstant musikk spiller og det er alltid noe å drikke på. Verten, Don Joan og Den gretne sitter og slapper av i solen og prøver å gjøre minst mulig. Evridyke kommer stormende inn med kartet og prøver å finne veien videre. Hun blir gitt en drink av Vertinnen, men hun er ikke så veldig opptatt av det. Hun leter til hun blir satt på en stol av Don Juan. Alle sørger for at hun får bingoutstyr slik at hun kan spille bingo sammen med de andre. Hun blir sittende paff og litt rådvill. Bingoen begynner og Vertinnen vinner, slik hun alltid gjør. Hun løper av scenen for å få sine to poser med kaffe hun har vunnet. Evridyke ser sitt snitt i å prøve å rømme, men blir hindret av alle og havner til slutt på gulvet utmattet. Musikken stopper plutselig å spille. Hva nå? Hvordan skal alle i Bermuda forholde seg til denne stillheten? Vertinnen vet råd og finner fram ukulelen som hun spiller Macarena på. Alle danser til den. Når den er ferdig starter musikken igjen. Evridyke prøver igjen å rømme, men klarer det ikke og havner på gulvet akkurat slik hun gjorde først, denne gangen har hun derimot mistet sitt kart. Musikken slutter igjen og alle vet igjen ikke hva de nå skal gjøre. Vertinnen spiller opp til Macarena, denne gangen enda mer intenst og enda raskere enn den første gang. Det ender med at Evridyke faller ut av spillerommet fordi dansen blir så intens.

Scene V

Evridyke kommer i spillerommet igjen, i et nytt rom. Hun vet ikke hvor hun skal gå, det er alt for mange muligheter. Nå som hun ikke har kartet kan det heller ikke hjelpe henne. Hun blir utmattet og orker ikke ta et valg på hvor hun skal gå. Djevelen har sittet og sett på Evridyke

hele veien. Han kaller på henne og får henne til å sette seg ned ved henne. Han tilbyr en sigarett og et eple. Han vil at hun skal spise eplet slik at alt ”løser” seg for henne, slik at hun får møte Orfeus igjen. Hun spiser det og faller nærmest livløs om. Hennes transformasjon mot døden har begynt.

Djevelen kaller på Orfeus. Han kommer frem fortsatt bak skillet, men kommer ikke rundt. Han blir fortvilet og legger seg så nær han klarer bak skillet. Djevelen ber ham så om å gå. Evridyke våkner opp, djevelen ser på. Så slukkes alt lys og hun er i mørket.

Scene VI

Black out

Evridyke ser kun lysglimt som kommer og går. Det er kaotisk i mørket og hun klarer ikke å se klart. Hun mister alt håp og gir opp. Alt er kaotisk, før det igjen blir helt mørkt.

Scene VII

Det er helt stille og helt mørkt. Et stearinlys tennes og Tuva synger hennes sang

Scene VIII

Fult hvitt lys som som blender kommer på og englenes Gloria fyller hele rommet. Deus ex Machina, Jesus som kvinne kommer til syne og blir ikledd sin tornekrone og får sitt nattverdsett utlevert. Hun spiser av det konsekrerte brødet og drikker av den konsekrerte vinen. Hun oppdager etter hvert Evridyke og viser henne igjen skillet mellom liv og død, som lyses opp. Jesus forlater scenen.

Forløsning

Scene IX

Evridyke og Orfeus møtes for første gang etter døden. De klarer å bryte skillet. Orfeus viser etter hvert veien videre opp til de levende. Hun skal ikke være her og gir henne hjelp til å kunne gi slipp på ham for å fortsette livet. Han setter stolene slik at de blir kirkerommet igjen. Han forlater henne og hun setter seg på plassen i kirkerommet.

Avtoning og avslutning

Scene X

De siste handlinger i begravelsen finner sted. Presten kaster jorden på kisten og sender den sørgende menigheten av gårde med velsignelsen. Når alle har forlatt kirkerommet, står Evridyke igjen foran kisten, før hun også forlater kirken og trer ut av spillesonen.

FORESTILLING

Vi fikk muligheten til å fremføre fortellingen to ganger, hvor den første gangen foregikk i storsalen til Norges Kristelige Studentforbund i Oslo og den andre gangen på en amfiscene på Sønderborg teater i Danmark. Forestillingen i Oslo foregikk til tross for navnet, i et intimt lokale hvor hele rommet ble brukt som scene. Publikum kom inn i rommet formet som et minimalistisk kirkerom, hvor de måtte sette seg ned på rader som om det var kirkebenker, det var trangt om plassen, rommet hadde tung luft og det var varmt og klamt. Publikum ble her en del av scenografien og ble tvunget inn i handlingen fra første stund, med kirkeklokkene som ringte inn til gravferd og begravelsesfolder med utvalgte salmer der de kunne synge med som menighet under salmesangen i forestillingen. Foran publikums benkerader var det markert en spillersone med hvit maskeringstape hvor skuespillerne kunne tre inn i spillesonen og dermed inn i den karakter som var nødvendig for å bringe fortellingen videre. Når deres rolle var over gikk de utenfor spillesonen og satte som skuespillere på stoler, hvor de observerte fortellingens videre forløp. Selv om de nå satt utenfor spillesonen, var de nå med som tilskuer og tydeliggjorde også at alle til stede i det performative rommet var med i forestillingen. Skuespillernes kroppslighet kom også tydeligere fram i denne sammenhengen, hvor kroppen gjennomgikk en transformasjon fra skuespiller til karakter og tilbake til skuespiller igjen, gjennom bevegelsen innenfor og utenfor spillesonen. Denne spillesonen fungerte da som en *verfremdung-effekt*⁹³, der vi gjorde det tydelig at dette nettopp ikke var snakk om virkelighet, men fiksjon. I forestillingen i Oslo ble dette en effekt som kom tydelig fram siden publikum selv satt så nært på og ble en del av forestillingen allerede fra første stund. En atmosfære i rommet var skapt ved det intime rommet og hele rommet fungerte som en scene, hvor publikum tok del i fiksjonen, samtidig som alle som befant seg utenfor spillesonen også kun var observatører til det som foregikk. Skuespillerne kunne tre inn i spillesonen og forandre fortellingen ved å hjelpe eller forhindre protagonisten videre. Det performative rommet bar derimot en atmosfære som skulle videreformidle en opplevelse av begravelsen og den

93

“Verfremdung, teknikk innen dramaet; bygger på Bertolt Brechts analyse av teaterets funksjon. Ved hjelp av stadige illusjonsbrudd i den dramatiske teksten og oppsetningen søker man å forhindre en følelsesmessig innlevelse fra publikums side, for i stedet å utvikle tilskuernes iakttagelsesevne og handlingsevne. Verfremdungs-teknikken er ved siden av Stanislavskijs teorier den viktigste moderne dramaturgiske teknikk, med særlig stor betydning i vesteuropeisk dramatikk, men også i amerikansk musikkteater bl.a. gjennom Kurt Weills virke i USA. Begrepet er også kjent fra den russiske formalistiske litteraturvitenskapen, bl.a. hos Viktor Sjklovskij.” (verfremdung. (28.02.2013) I Store norske leksikon. Hentet fra: <http://snl.no/verfremdung>)

umiddelbare responsen i samtale med publikum etter forestillingen, var at dette nettopp hadde skjedd. De 20 publikummerne i Oslo hadde opplevd at de trådte inn i et rom hvor det skulle holdes gravferd og på den måten startet forestillingen allerede der.

I Sønderborg spilte vi på en amfiscene som tok rundt 700 publikummere, noe som gjorde det vanskelig å inkludere publikum inn i en scenografi på samme måte som i Oslo. Siden vi i Sønderborg var på en festival, ble også forestillingen forsinket med en 1,5 timer da forestillingen foran oss hadde gått utover sin oppsatte tid. Dette førte til at publikum ble stående og vente i foajeen i like lang tid som vi var forsinket. Da de endelig fikk komme inn, var settingen den samme som i Oslo, men med over 500 publikummere som var utålmodige og bare ventet på å komme inn for å se på forestillingen, var atmosfæren i det performative rommet annerledes enn den vi hadde opplevd i Oslo. Publikum snakket sammen da de kom inn og forholdt seg til rommet som et publikumsområde før et skuespill skulle begynne. Dette er ikke så merkelig siden det performative rommet i denne sammenhengen var så tydelig inndelt i publikumsområdet, med seter og rader plassert i en amfi frem mot en opphøyet scene hvor skuespillerne befant seg. Som veloppdratte publikummere senket stillheten seg da publikumslýset ble slukket og all fokuset kunne være på scenen. Også her var det markert opp en spillesone som skuespillerne kunne bevege seg innenfor og utenfor av, det var også slik at skuespillerne her som i Oslo satt utenfor og observerte da de ikke spilte en karakter i fortellingen. Dette ga derimot ikke den samme effekten som i Oslo, hvor forestillingen hadde funnet sted i et lite rom, med publikum nært på og på samme fysiske høydenivå med hverandre. I Sønderborg befant skuespillerne seg på en opphøyet scene og de nærmeste publikummerne satt ca fem meter fra scenekanten, dette til sammenligning med at første rad i Oslo satt like tett på spillesonen som skuespillerne. Det var dermed en større avstand mellom publikum og skuespillere i Sønderborg enn den som det var i Oslo. Etter forestillingen ble det arrangert et tilbakemeldingsseminar, der vi som skapere av stykket, kunne samtale med publikum om opplevelser rundt forestillingen sammen. Det interessante var at også i denne forestillingen, med større forhold enn i Oslo både da det gjaldt rom og avstand til scenen, hadde publikum opplevd at forestillingen kom tett på, slik tilbakemeldingene også var i Oslo. Dette først og fremst på grunn av anslaget med gravferdsliturgien, som opplevdes som virkelighetsnært og for noen skremmende. Dette anslaget ble for noen en effektfull måte å ta del i forestillingens videre fortelling, mens det for andre ble et element som de valgte å distansere seg fra. I Sønderborg ønsket noen seg en mer humoristisk vri på åpningen, slik at den ikke hadde vært så tung og at flere kunne ha vært med på veien videre. Men på den ene

eller den andre siden, førte likevel denne liturgiske begynnelsen til at publikum måtte forholde seg til døden rent konkret også i dette performative rommet.

Det ble også tilbakemeldt en usikkerhet rundt skuespillernes rolle på den opphøyede scenen i Sønderborg. Hvor var det fiksjonen begynte og hvor var det den ble avsluttet var ikke tydelig for tilskuerne. Til sammenligning med de andre forestillingene på festivalen, var dette den eneste som brukte scenen både som oppholdsrom for skuespillerne og som spillesone for fortellingen. På denne måten var det kanskje uvant for publikum at scenen også kunne brukes som en kommentar på det fiksjonslag som forestillingen befant seg i. Et eksempel er bruken av liturgien, som er virkelig og blir gjennomført i gravferder i Den norske kirke, men likevel en fiksjon fordi det ikke var noen virkelig person som vi skulle gravlegge. Det samme var vår kommentar på forestillingen, den er sann fordi den foregår her og nå som en interaksjon mellom skuespillere og publikum, men det er en fiksjon fordi det som fremstilles ikke er virkelighet. Skuespillernes plassering i forhold til spillesonen ga samtidig et transformasjonsmulighet, hvor den erfaring vi satt med etter Paulus' forklaring av oppstandelseslegemet, kunne videreformidles i den transformasjon skuespillerne gikk igjennom fra *seg selv* til *karakter*. I flere scener lekte vi med denne spillesonen med å være innenfor og utenfor. Blant annet overgangen fra scene IV til scene V, ble protagonisten dyttet ut av spillesonen av de andre karakterene. Hun ble fysisk tvunget ut av fortellingen, ut av karakter og ble et publikum som observerte situasjonen. Overgangen fra scene VII til VIII var også en slik scenen hvor vi lekte med spillesonen. En skuespiller var synlig i mørket gjennom stearinlyset som hun holdt. To andre skuespillere som befant seg utenfor spillesonen, forberedte samtidig sin transformasjon til karakter og ble disse da de entret sonen. Scenen gikk fra mørke til totalt lys, med sterke hvit spotter som lyste opp hele rommet. En av skuespillerne ble forvandlet til *Deus ex Machina*⁹⁴, en Kristus, som hadde kommet for å redde forestillingen og hovedpersonen fra å ende uten en forløsning. Denne ideen om Kristus fant vi inspirasjon fra de greske dramaer, hvor en guddom ble senket ned for å løse et drama. På 1700-tallets franske stykker ble dette videreutviklet til at kongen kunne kom inn i skuespillet for å løse opp i en knute som ikke lot seg løse av karakterene selv. Kongen ble dermed helten og kunne redde ikke bare karakterene, men også forestillingen fra å ende opp i totalt fallitt som uforløst. Dette ble også for Verkstedet en kommentar på to ting. Det ene var forståelsen av Kristus som en som alltid redder dagen, slik vi blant annet kan finne det i mye kristen religiøs kultur, hvor ”be og du skal få” er et utsagn som ofte kommer igjen. Det var derimot

⁹⁴ ”Deus ex machina, i det greske drama en skuespiller som skulle forestille en av gudene, og som ble firt ned på scenen ved hjelp av et tauverk for å løse dramaets konflikt. Særlig vanlig hos Evripides.” (deus ex machina. (28.02.2013) I Store norske leksikon. Hentet fra: http://snl.no/deus_ex_machina)

ingen i Verkstedet som hadde opplevd at bønn faktisk hadde gitt en slik direkte forløsning. Den andre kommentaren var den totale transformasjonen som Paulus fremstiller av oppstandelseskroppen. En transformasjon som står i sterk kontrast til den kroppen som vi har nå og med våre kropper som utgangspunkt, ble den største kontrasten oppfattet som den mellom den fysiske mann og den fysiske kvinne. Kristus hadde transformert seg fra mann til kvinne, og fremsto som et stilisert ikon på frelsen, distansert og uten interesse av protagonisten. Kristus' funksjon var kun som den frelsende karakter som kunne redde forestillingen fra den uforløste død.

I spillersonen plasserte vi også et element som kunne binde sammen *Oververden* altså den verden hvor de levende var og *venteværelset* den delen der de som var sovnet inn oppholdt seg, i sfæren mellom død og liv. Her ble det med andre ord et element som fysisk kunne knyttes til *doxa*, og kvaliteten som den har i en stoisk sammenheng som det lys som den bragte med seg og den uforgjengelighet den representerte. Jeg utforsket forskjellige materialer hvor tekstur og skrøpelighet også ble satt opp som en kontrast til det uforgjengelige, som papir og strisekker, men det materielt som best kunne omfavne denne *doxa* som skinnende, herlig, fysisk i utstrekning, men likevel åndelig var det menneskeskapte materialet plast. Plast er menneskeskapte og samtidig nærmest uforgjengelige, som har lang nedbrytningstid og kan formes til hva det skal være. Plasten har nærmest den fleksibilitet og plastikk, som *pneuma* i sin materialitet har. Gjennomsiktige plastsekker var blitt spent opp fra gulvet og til taket. Den gjennomsiktige plasten hadde flere egenskaper som også gjorde seg godt på scenen, blant annet er det mulig å se igjennom plasten, men det skapes ikke et klart bilde av hva som er på den andre siden. På denne måten kunne publikum skimte at handlinger foregikk bak plasten, men hvilke kom ikke tydelig fram. Det samme skjedde for skuespillerne da de befant seg på andre siden av plasten for publikum, de opplevde at det var noe der på andre siden, men de kunne heller ikke skimte deres reaksjoner og handlinger i forhold til det som foregikk bak den. Dette ble en scenisk kroppsliggjøring av liminaliteten, hvor det var mulig å se, men likevel ikke tyde det som foregikk. Da Orfeus kom til syne bak søylen av plast, var publikum ikke lenger blinde og ennå ikke seende for hvem det var. Noen av de tilbakemeldingene som publikum ga etter forestillingen var en opplevelse av en ny fødsel da Orfeus brøt seg igjennom den skillende veggen av plast og kom over til Evredyke for å møte henne. Dette var en tanke som vi ikke hadde lagt inn i fortellingen, men som oppsto som et resultat av handling mellom aktør og tilskuer.

REFLEKSJONER RUNDT ISCENESETTELSE OG FORESTILLING

Dette prosjektet startet med utgangspunkt i 1kor15, hvor død og oppstandelse skulle utforskes etter et nasjonalt traume som 22 juli 2011. Arbeidsmetoden var devised og sammen med det vertikale rollesystem, skulle skuespillerne utforske oppstandelseslegemet ut fra et fenomenologisk kroppslig perspektiv. I løpet av prosessen ble det tydelig at det vertikale rollesystem ikke åpnet opp teksten, slik som håpet og tekstens tolkning måtte derfor distanseres fra en direkte kroppslig bevegelser til å arbeide med kropp og romlighet gjennom forberedte performative sekvenser og improvisasjon rundt temaer som Verkstedet så i 1kor15. Sakte men sikkert bevegde de opplevelsene som det vertikale rollesystem og improvisasjonene hadde gitt av teksten, til en lineær dramaturgisk fortelling om en ung enkes følelsesmessige opplevelse av en gravferd. Hvor vi løpet av forestillingen følger hennes indre reise under en begravelse, fra første salme til jordpåkastelsen. Det interessante i prosessen var at fra en veldig fysisk arbeidsmetode, endte gruppa opp med å ta utgangspunkt i sinnet i stedet for kroppen. Selve den fysiske oppstandelsen som Paulus snakker om, ble abstrahert og plassert inn som en emosjonell opplevelse og frigjøring av en sorg og et menneske som var knyttet protagonisten nær.

Selv med 1kor15 som utgangspunkt for Verkstedets forestilling, kan det sette spørsmålsteget ved hvorvidt en fenomenologisk tolkning av teksten ble oppnådd. Det første problemet er tekstens utelatelse fra stykkets helhet, hvor teksten ikke blir uttalt en eneste gang slik vi kan finne det hos Rhoads og i en senantikk formidling av denne. Dette hadde derimot vært viktig å få med hvis det var en konkret tolkning hvor et semiotisk tegnperspektiv var målet. I denne fenomenologisk tilnærming var det derimot subjektets møte med teksten i en iscenesettelse frem mot forestilling som sto sentralt. Dermed var ikke målet med forestillingen å komme teksten nært 1kor15 gjennom for eksempel resitasjon av den, og forestillingen endte opp med å handle om død og oppstandelse, punkter som Paulus snakker om i 1kor15. Arbeidet med det vertikale rollesystem, improvisasjon og performative sekvenser, førte med seg erfaringer som skuespillerne tok med seg inn i forestillingen, og dette var erfaringer med teksten som utgangspunkt for tolkning. Forestillingen ble derfor et resultat av en fenomenologisk prosess med skuespillernes egne erfaringer i møte med teksten. Selve forestillingen gikk derimot vekk fra et tenkt performance-utgangspunkt til et skuespill med karakterer som skuespillerne gestaltet. Det nakne mennesket i møte med tilskuerne ble erstattet av vår kommentar om at vi alle er tilskuere og deltagere i forestillingen. Samtidig var det metodiske arbeidet en devised metode i iscenesettelsen hvor skuespillerne brukte sine egne kropper og erfaringer for å

komme frem til sluttproduktet i forestillingen. Dermed var det ikke en semiotisk forklaring av en ferdigskrevet tekst som sto som utgangspunkt for forestillingen, men en dynamisk prosess som utviklet seg ut fra skuespillernes ambisjoner, ønsker, målsetninger, forhindringer og lignende som skapte forestillingen.

Gjennom iscenesettelsen ble forestillingens fortelling fokusert på den psykiske og emosjonelle reisen til en sørgende og døden ble et objekt for å videreformidle en slik reise. Her oppsto det en distansering mellom det fysiske språket hos Paulus og den tolkning som skuespillerne la inn i teksten. Den fenomenologisk opplevelse av tekstens fysikalitet kan ha blitt for inntrengende og et behov for distanse kan ha oppstått for å omfavne betydningen av døden og oppstandelsen. Det var her ikke nødvendigvis en distansering fra kroppen som skjedde, men snarere en inkludering av den gjennom de opplevelser som teksten speilet i våre liv. Denne tilnærmingen til teksten i iscenesettelsen resulterte i en forestillingen hvor vår imaginære forståelse av døden og oppstandelsen var fundert på en fenomenologisk tilgang til den. Dette blant annet gjennom vår kjennskap til antikkens fortelling om Orfeus i blanding med Paulus forklaring av oppstandelsen. Dette ble døden slik vi forestilte oss at den er i fantasien og dermed reflekterer den tilbake til oss som en fenomenologisk inngang til den. Døden slik den ble fremstilt i forestillingen, reflekterte det liv som vi befinner oss i med utgangspunkt i gravferden. Det konkrete fysiske oppstandelseskroppen ble abstrakt og vanskelig å forholde oss til nettopp fordi vi ikke hadde en fenomenologisk opplevelse av hva det kunne være. Opplevelse av sorg ble på sin side en nøkkel for å tilnærme oss døden, hvor vi med våre erfaringer kunne kjenne oss igjen i opplevelsen av tap. På sett og vis skjedde det samme i Verkstedet som Paulus også gjør med hans tilnærming til døden og oppstandelsen i 1kor15. Gjennom introduksjonen av den liminale tilstanden hos Paulus skaper han et rom slik forestillingen blir et rom, hvor våre virkelige liv forhandles og evalueres i påvente av det livet som har overvunnet døden. I denne liminaliteten drepes kjøttet og begjæret til fordel for *pneuma*. Forestillingen til Verkstedet introduserer på samme måte ikke bare i selve forestillingen et slikt rom gjennom det performative rommet, men også i fortellingen hvor den sørgende Everedyke blir introdusert til en liminal tilstand gjennom å reise ned til venteværelse i søken etter å overvinne sin egen sorg over tapet av sin mann. Opplevelse av sorg ble i forestilling det samme som kjøttet og begjæret hos Paulus, som igjen ble overvunnet da ikke av *pneuma*, men gleden over å være i live. Oppstandelsen fra denne sorgen kommer da til uttrykk gjennom reisen opp til de levendes verden, hvor Evredyke blir frigjort til å gå videre med sitt eget liv, gjennom jordpåkastelsen og det endelige fysiske farvel i gravferden. Både hos Paulus og i forestillingen til Verkstedet speiles den imaginære døden gjennom de

erfaringer som vi har gjort oss i våre liv. Sorgprosessen som en liminal tilstand gjennom møte med døden ble fokuset til Verkstedet, mens Paulus gir det liminale rommet som en mulighet for å forhandle og evaluere kroppens forgjengelighet frem mot den uforgjengelige fullkomne kroppen i oppstandelsen. På denne måten er det mulig å se at ikke bare våre tolkninger av teksten med et fenomenologisk utgangspunkt står sentralt er mulig, men det er også mulig å lese Paulus ut fra en lignende situasjon i sin samtid der hvor han befant seg.

VI. GRAVFERD I ET KROPPSFENOMENOLOGISK LYS

I dette kapitlet ser jeg på hvordan erfaringene som har blitt fremhevet så langt eventuelt kan kaste nytt lys over forståelsen av bruken av 1kor15 inn i en gravferdssituasjon. Dette blir da reflektert rundt min egen erfaring fra gravferd som jeg har holdt i Vesterålen prosti fra september 2012 til april 2013. I Den norske kirke (Dnk) finner vi bruken av 1kor15:53-57 som en av de sju valgfrie epistelbrevlesningene som sammen med en tekst fra Det gamle testamentet og Det nye testamentet kan danne grunnlag for en prekentekst.

Gravferdsritualet kan ses i lys av liminalitet, hvor gravferden er et siste overgangsritual for et dødt menneske. Innledningen til overgangen fra tilstanden levende til død skjer forut for gravferdsritualet der hun blir separert fra livet med sin død hvor hun kognitivt forlater en verden av levende. Frem mot gravleggingen befinner hun seg i limen hvor hun *ikke lenger er tilstede, ennå ikke fraværende*, hvor den fysiske kroppen fortsatt er til stede blant oss, men det kognitive subjektet eksisterer ikke lenger. Ved den fysiske gravleggingen av henne oppnås aggregasjon og både det kognitive subjektet og den fysiske kroppen har gått over i en ny fase hvor hun ikke er til stede blant levende. Selve gravferdsritualet trer i liminalfasen og avslutter med aggregasjonen. Ved gravferdens begynnelse er den fysiske kroppen fortsatt synlig for alle og det er en fysisk realitet som alle må forholde seg til, der den døde ligger i kisten først i kirkerommet, kapellet eller lignende, og så ved gravstedet hvor kisten med kroppen senkes ned i jorden. I de *Alminnelige bestemmelser* for gravferd i Dnk står det ”Handlingen gravferd er fellesskapets siste tjeneste overfor sine medlemmer.”⁹⁵ og blir dermed definert som et fellesskapelig ansvar gjennom en tjeneste for den avdøde. Videre begynner liturgien med følgende annonsering ”Vi er samlet her for å ta avskjed med [NN]. Sammen vil vi overgi *ham/henne* i Guds hender og følge *ham/henne* til det siste hvilested.”⁹⁶ Fellesskapet er ikke bare samlet for å ta avskjed, men har en aktiv rolle med å overgi den døde i Guds hender, hvor den døde er et objekt for samlingen. Samtidig med Fischer-Lichte og hennes forståelse av forestilling som en samhandling mellom aktør og tilskuer, hvor det skapes en atmosfære i et performativt rom, kan gravferden også forstås i lys av dette. Gravferden kan da ha en mening ikke bare som en handling for den avdøde, men også for fellesskapet gjennom gravferden i seg selv.

Gravferdsritualet ligger også betwixt and between som et bindeledd mellom døden og livet. I en lutherteologisk sammenheng er det også slik at gravferden skal stå som en påminnelse som en *momento mori* hvor våre valg og handlinger i dette livet er avgjørende for

⁹⁵ Den norske kirke, *Gravferd*, (Verbum forlag, 2006), s.5.

⁹⁶ ibid s.9

utfallet etter vår død, vi kan verken gjøre fra eller til for den døde. Som allerede vist har Dnk likevel et utgangspunkt hvor fellesskapet har et ansvar for å overgi den døde i Guds hender, hvor gravferden blir mer enn en refleksjon til våre liv, men innehar et aktivt handlingsaspekt hvor våre bønner og håp om overgivelse i Guds hender også har en innvirkning i selve gravferden. Ikke minst den fysiske overgivelsen av den døde til graven, kan også fungere i et semiotisk tolkningsperspektiv, der vi overgir den døde i Guds hender gjennom vandring frem mot graven og i nedsenkningen i gravhullet. Samtidig kan det foregå en vekselvirkning mellom en semiotisk tegntolkning og en fenomenologiske opplevelsen av handling, hvor fellesskapet ser og føler med sine kropper, kistens tyngde når den bæres, lukten av blomsterkranser, følelsen av vær, frykten for å falle ned i graven over kisten når man nærmer seg kanten for å si et siste farvel osv. Gravferden er virkelig og reel for de pårørende og for hele fellesskapet, fordi den forgår mellom oss og er ikke bare et semiotisk tegn på døden, oppstandelsen og håp i våre liv. Akkurat som i Verkstedets forestilling foregår det i gravferden en handling mellom subjektet aktør (prest) og subjektene tilskuer (pårørende) i det performative rommet (kirken) som skaper en atmosfære hvor et fenomenologisk tolkningsunivers oppstår. Selv om den døde kun er et objekt for handlingen er ikke døden kun et symbol på død og levd liv, men akkurat slik som publikum opplevde med Verkstedets forestilling, kan også de pårørende oppleve en kroppslig nærhet til døden gjennom den atmosfære som eksisterer i kirkerommet. Denne atmosfæren kan i sin tur ta oss med inn i den liminale tilstanden av selv å oppleve oss som *ikke lenger død, ennå ikke levende*, hvor reisen frem mot gravstedet og nedsenkningen også kan være en forløsning gjennom aggregasjon og forløsning for oss som pårørende ved det endelige fysiske farvel.

Verkstedets arbeid med 1kor15 resulterte i et produkt som kontekstualiserte den fenomenologiske opplevelsen av teksten, hvor det konkrete og materielle språket om oppstandelsen ble vanskelig å forholde oss til. Dnk-gravferdens bruk av 1kor15 er en av disse passasjene som har et materielt og fysisk språk om oppstandelsen. Med utgangspunkt i at det "[...] forgjengelig må bli kledd i uforgjengelighet og det dødelige må bli kledd i udødelighet" (1kor15:53) blir ikke bare døden, men også oppstandelsen knyttet konkret til en kroppslig opplevelse. De fleste av oss innehar en opplevelse av å kle på seg klær, denne sammen opplevelsen knytter da Paulus til oppstandelseskroppen gjennom å *ikle* seg den. Min erfaring rundt bruk av denne teksten, er nettopp der hvor døden har vært preget av en sterk kroppslig forandring, gjerne i situasjoner der hvor den døde og de pårørende har opplevd hvordan hun eller han har mistet kontroll over kroppen, fysisk og psykisk. Det kan være seg en person som fysisk har blitt dårligere og mistet mer og mer av sin motorikk i kroppen, gjennom lammelser

eller lignende, eller en psykisk forandring hvor personen frem mot døden forandret personlighet, ble psykisk ustabil, eller hadde alzheimer. Teksten i møte med de pårørende blir da kontekstualisert, hvor denne fysiske ikledningen av oppstandelseskroppen gir mening, fordi den fysiske forgjengelige kroppen og den kognitive bevissthet i våre liv så konkret har gjennomgått en forandring. Dette er derimot ikke den forandring som Paulus hevder å være tilfellet etter at *pneuma* har tatt bolig i oss, nemlig den transformasjon hvor vi innehar kontroll over kroppen. Etter at *pneuma* er på plass ønsker vi i følge Paulus ikke å leve i begjær, eller å spise uhemmet osv., men vi klarer å holde kontroll på kroppene våres med vår vilje. Samtidig skjer det hos Paulus, en fysisk transformasjon av våre kroppar uten vår aktive viljes innblanding. Viljen til kontroll av kroppen skjer som en følge av at *pneuma* har tatt bolig i den og ikke motsatt. I denne sammenhengen er det viljen til kontroll av kroppen som har blitt svekket samtidig som en forandring av den har foregått uten deres vilje. De pårørende har vært vitne til den forandring som den døde har gjennomgått og erfart kroppens forgjengelighet. Paulus med sitt konkrete og kroppslige språk, tar et slikt forhold på alvor gjennom å ikle seg en uforgjengelig og udødelig kropp, viser han til at det eksisterer en annen form for kropp enn den vi erfarer å leve med. Den kroppen som den døde og vi er ikledd nå er ikke de endelige hvor vi en situasjon av å være betwixt and between, venter på de fullkomne kroppene. I disse sammenhengene er det nettopp en kroppslig forståelse som gir mening, fordi den døde selv har gjennomgått en forandring. Teksten kontekstualiseres i den atmosfære som aktør og tilskuer befinner seg i når tekstens leses i gravferden, kroppen går da fra den fysiske ufullkomne kroppen over til en annen fullkommen pneumatisk kropp uten smerte. At dette som i forestillingen, kan oppfattes som en oppstandelseskropp som allerede nå befinner seg i en annen sfære som i Platons idelære, er ikke en umulig tolkning ut fra den kontekst som de pårørende kan finne seg i.

Den største dissonansen som vi i gravferden kan oppleve er hvordan utdraget fra 1kor15 fortsetter ”Død hvor er din brodd? Død hvor er din seier?” (1kor15:55). I en sammenheng der hvor vi er samlet nettopp fordi døden har seiret (her og nå) er det ikke et overbevisende argument hvor den døde fysisk ligger foran oss. Vi er samlet nettopp fordi døden har denne brodden og i denne sammenheng har den seiret over den døde som gravlegges. Dødens brodd er til stede gjennom sorgen og vi har en konkret fenomenologisk opplevelse av den i det performative rommet, hvor det siste fysiske farvel kan bære med seg smerte og en opplevelse av tap. Verkstedets løsning på dette var å knytte *døden* konkret til *smerte* gjennom å vinkle oppstandelsen til en indre reise hos enken, hvor hun overvinner smerten av tapet og står opp til sitt eget levende liv. Den kognitive smerten hos de pårørende

er ikke umulig å knytte til en opplevelse av død i seg selv og kan på den måten også knyttes til et konkret håp om at våre live vil gå videre. Denne smerten kan også knyttes til den avdøde, hvis hun før sin død opplevde smerte i prosessen frem mot den, som i sin tur også kan genere smerte hos pårørende. Der hvor smerten kommer forut for døden, kan også teksten gi mening i sin kontekst. Da er ikke bare døden en sorg, men også en befrielse fra den konkrete lidelse som den døde har vært igjennom og smerten ved dødens brodd og seier blir overvunnet ved at smerten ikke lenger eksisterer. Dette kan da også gjøre seg gjeldende for de pårørende hvor det kan ligge en lettelse i ikke lenger å være vitne til smerten som den avdøde har gjennomgått.

Gravferdsritualet omfavner et fysisk endelig farvel, der hvor vi ikke lenger skal ha den døde fysisk nært oss. I arbeidet med Verkstedet ble gravferdsritualet først og fremst et uttrykk for den levende enkens behov for å gi slipp på den døde mannen, et behov som også gravferdsritualet kan forstås som i Dnk. I forestillingene til Verkstedet var det en indre psykisk reise som foregikk, hvor enken til slutt ble konfrontert med sin døde mann, om at livet hennes måtte gå videre uten ham. Vandringen gjennom gravferden fra begynnelsen til tekstlesning og videre til avslutning med nedsenkning av kisten, skaper en atmosfære hvor vi også tar del i en vandring fra den liminale tilstanden hvor den døde *ikke lenger er og ennå ikke fraværende*, frem mot aggregasjon ved det fysiske skillet og det endelige farvel ved nedsenkningen. Den døde er ikke lenger fysisk til stede og våre levende liv må fortsette uten den døde. Det er ikke kun i en semiotisk forståelse vi kan forstå dette, men det er nødt til å bli sett i en vekselvirkning med den fenomenologisk kroppslig erfaring. Vi opplever hvordan det er å overlate et menneske i jorden, som ikke bare står som et symbol på overgivelse i Guds hender, men hvor det rent faktisk oppstår et fysisk skille mellom den døde og oss som lever. Vi som fellesskap blir ikke bare påminnet at våre liv fortsetter, men vi ser og opplever at den gjør det fordi vi ikke fysisk legges ned i en grav. Dermed er behøver ikke gravferden kun være i en atmosfære av *momento mori*, men også en handling som skaper opplevelser og følelser i selve handlingen med våre kropper. I møte med 1kor15 kan en slik kroppslig og fysisk opplevelse av gravferden også reflekteres inn i teksten. Med våre erfaringer sammen med den nå avdøde og de erfaringer som vi sitter med i gravferden, er den fysiske og materielle oppstandelseskroppen relevant og spesielt i sammenhenger der den avdøde selv har gjennomgått en transformasjon frem mot døden. Hvorvidt vi da tenker oss at den døde er død til oppstandelsens morgen eller at sjelen skiller seg fra sin syke kropp og får en ny materiell og pneumatisk kropp, har nok liten betydning så lenge teksten lover en ny kropp.

AVSLUTNING

Å ta utgangspunkt i en platonsk dikotomisk lesning av Paulus skaper mer problemer enn det skaper løsninger fordi Paulus' forhold til *pneuma* ikke med nødvendighet er adskilt fra *soma*. Gjennom å unngå at *soma* settes i samme dikotomiske søyle som synd, begjær og kjøtt, men heller skal settes i et hierarkisk stoisk system blir *pneuma* og *soma* forenelige og viser at *pneuma* skal forstås som en materiell størrelse fremfor en immateriell. Dette får konsekvenser for hvordan vi kan forstå oppstandelsen og ikke minst den kristne eksistensen, fordi en fysisk transformasjon som *pneuma* bærer med seg i dåpen også får konsekvenser for våre fysiske kropper her og nå. For Paulus befinner vi oss betwixt and between og er i en transformasjon med våre fysiske kropper, frem mot en ny materiell oppstandelseskropp.

Når en materiell oppstandelseskropp står sentralt hos Paulus er det interessant å se på hva som skjer når vi tolker tekstene ut fra en fenomenologisk kroppslig perspektiv. Gjennom kontekstuell og erfaringsbasert bibelstudium har det blitt åpnet opp for at bibelen også kan forstås gjennom den kontekst som vi står i og dermed kan *lese foran teksten*. Med *biblical performance criticism* ser vi hvordan teater kan brukes som metode for tolkning av tekst. Det er derimot først med Sjöstrand og Fischer-Lichtes utgangspunkt med *iscenesettelse* og *forestilling* at det åpner opp for en reel fenomenologisk tolkning av handling mellom aktør og tilskuer i et performativt rom. I selve iscenesettelsen kan en devised arbeidsmetode åpne opp for at det samme skjer med skuespiller i møte med teksten. Da er teksten en aktør for skuespilleren som leser sine fenomenologiske opplevelser inn i teksten, noe som ble grunnlaget for de forestillingene som Verkstedet fremførte.

Utgangspunktet i det nasjonale traumet 22 juli ble derimot ikke et konkret resultat av iscenesettelsen, selv om alle hadde konkrete og sterke kroppslige opplevelser av terrorangrepet. Hvorfor det ble slik kan det bare spekuleres i, men at rettsaken ikke hadde fått sin endelige avslutning både under iscenesettelsen og forestillingene, kan ha bidratt til at vi i Verkstedet var forsiktige i tilnærmingen av et slikt tema. Mye var fortsatt uklart under prosjektet og samfunnet hadde ikke fått oppleve rettferdighet etter angrepet. I en slik situasjon ville det også være feil å presse gruppen til å bevege seg mot en retning hvor vi aktivt kom til å konfrontere våre egne erfaringer og frykt etter angrepet. En devised metode åpnet derimot opp for at teksten ble kroppsliggjort gjennom fortelling til en sørgende enke. Den fenomenologiske opplevelsen av sorg knyttet til døden, reflekterte også den opplevelse som Verkstedet hadde i møte med 1kor15.

Sluttproduktet til Verkstedet kan også bli sett på som en forhandling av den virkelighet som døden representerer, med den virkelighet som vi befinner oss i. Gjennom en

kroppsfenomenologisk tolkning av døden reflekterer den automatisk tilbake på oss og våre levde liv. Døden ble knyttet til to ting, først en fysisk reise gjennom fortellingen og så til smerte og opplevelse av sorg som uoverkommelig. Verkstedet forhandlet forståelsen av døden med den virkelighet som vi også befinner oss i, gjennom å skape et imaginært rom hvor utfoldelsen av denne forståelsen kunne foregå. Det samme ser vi at Paulus også gjør med sitt utgangspunkt hvor han skaper en liminaltilstand der våre virkelige liv blir forhandlet i en prosess frem mot et evig liv.

Selve gravferdsritualet i Dnk kan også være i en forhandling med virkeligheten, der ritualet ikke bare reflekteres tilbake på den døde, men også vi som handlende subjekter i den liminale overgangsfasen. I gravferden beveger vi oss ikke bare psykisk men også fysisk gjennom liminaliteten hvor vi både overlater den døde i Guds hender og i jorden ved den fysiske nedsenkningen av kisten. Gravferden kan videre tolkes i et forestillinglys i en semiotisk og fenomenologisk sammenheng, hvor det i det performative rommet oppstår en atmosfære for tolkning mellom aktør og tilskuer.

Denne oppgaven har vist at teater kan fungere som en metode for å utforske bibelske tekster og da spesielt 1kor15, med den fenomenologiske kroppen som utgangspunkt. Gjennom iscenesettelsen utviklet arbeidet seg fra den konkrete teksten til et eget kroppslig uttrykk basert på de opplevelser som skuespillerne satt med etter tolkning. Forestillingen sto dermed som et kroppslig uttrykk for den erfaring de hadde lest inn i teksten og i til gjengjeld hadde fått ut av den. Det samme oppsto i det performative rommet under *forestilling*, der det oppsto mening i handling mellom aktør og skuespiller i en atmosfære i det performative rommet. Til sammenligning med gravferden er det mange likhetstrekk og ikke minst fordi den også kan ses i lys av *forestilling*. Hvilke konsekvenser en semiotisk og fenomenologisk tolkning kan få for gravferden har jeg ikke fokusert på, men 1kor15 kan i høyeste grad fungere inn i gravferden, hvor vi tenker oss kroppen som i en liminal tilstand. Selv om Paulus forhandler oppstandelseskroppen i liminaliteten som en materiell konkret transformasjon av våre kropper, behøver det ikke nødvendigvis oppleves slik for mennesker i en gravferdssituasjon. Det gravferden derimot er, er en konkret fysisk handling som i et kroppsfenomenologisk lys forholder seg konkret til døden og den avskjed som den medfører.

Den liminale tilstanden av *betwixt and between*, åpner opp for et forhandlingsrom av våre liv og den kommende oppstandelse. Paulus oppfatter dette som en sfære hvor vi forbereder oss med våre kropper i en transformasjon frem mot oppstandelseskroppen, hvor vi gjennom dåpen får den materielle *pneuma* over oss. En slik kroppslig tilnærming kan derimot

noen ganger virke for nært og kanskje for uvirkelig til at vi kan forholde oss til det. Dessuten forteller våre erfaringer oss at den endelig kroppslige transformasjon går i motsatt retning av det Paulus postulerer. Vi ser og erfarer at kroppen foreldes. Likevel kan vi forhandle døden og oppstandelsen i møte med vår virkelighet der livene reflekteres i 1kor15 og gravferden. Her kan vår sorgprosess være en kroppslig opplevelse av å være plassert i en liminalitet hvor vi i vår kontekst befinner oss i en tilstand av *ikke lenger død, ennå ikke levende*.

LITTERATUR

BØKER

Alschitz, Jurij: *Rollens Vertikal: En Metod för Rollinstudering*, (Ars incognita, Berlin, 2005)

Andersos, Janice C & Moore, Stephen (red) *Mark & Method: New Approaches in Biblical Studies*, (Fortress press, Minneapolis, 2008)

Boyarin, Daniel: *A Radical Jew: Paul and the Politics of Identity*, (University of California Press, Berkley/Los Angeles/London 1994)

Buch-Hansen, Gitte & Pettersen, Christina (red): *Hvad er Sandhed? Nye læsninger i Johannesevangeliet*. Frederiksberg: Forlaget Alfa. 2009

Clark, Elizabeth; *History, Theory, Text Historians and the Linguistic Turn*, 2004

Collins, Raymond: *Sacra Pagina: First Corinthians*, Minnesota, 1999

Den norske kirke, *Gravferd*, (Verbum forlag, 2006),

Engberg-Pedersen, Troels: *Cosmology & Self in the Apostle Paul: The Material Spirit*, Oxford, 2010

Eriksen, Thomas H. (red): *Sosialantropologiske grunntekster*, (Ad notam Gyldendal, Oslo 1996)

Fee, Gordon D.: *The First Epistle to the Corinthians*. (William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, 1987)

Fischer-Lichte, Erika: *The Transformative Power of Performance; A new aesthetics*, (Routledge, Oxon 2008)

Holmber, Bengt & Winge Mikael (red), *Identity formation in the New Testament* (Mohr Siebeck, Tübingen, 2008)

Krasner, David, *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*, (st. Martin's Press, New York, 2000)

Martin, Dale B: *The Corinthian Body*, (Book Crafters inc, Chelsea, 1995)

Nestle-Aaland: *Novum Testamentum Graece* (Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1993)

Oddey, Allison: *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Guide*, (Routledge, London 1994)

Pitzele, Peter A, *Scripture Windows: Toward a Practise of Bibliodrama*, (Torah Aura Productions, Los Angeles, 1998)

Seim, Turid Karlsen & Økland, Jorunn (red): *Metamorphoses; Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*, (W. De Gruyter, Berlin 2009)

Sjöstrand, Lena: *Mer Än Tecken. Atmosfär, betydelser och liturgiska kroppar*, (Artos Norma bokförlag, Polen 2012)

West, Gerald O, *Biblical hermeneutics of liberation : modes of reading the Bible in the South African context*, (Cluster Publications, Pietermaritzburg 1995)

West, Gerald O, *Contextual Bible Study*, (Cluster Publications, Pietermaritzburg, 1993)

TIDSSKRIFT

Engberg-Pedersen, Troels: "The Material Spirit: Cosmology and Ethics in Paul", *New Testament Studies*, volum 55, nr. 2, (2009)

Torstensen, Mette D, "Marinas Metode", *Kunst*, volum 59, nr. 5, (2012)

INTERNETTHENVISNING

Bibelselskapet, www.bibel.no (26.04.2013)

Høyskolen i Oslo og Akershus, <http://www.jbi.hio.no/FoU/FoF/fortellingen.html> (26.04.2013)

Lutheran School of Theology at Chicago,
<http://www.biblicalperformancecriticism.org/index.php/component/content/article?id=12:what-is-performance-criticism&catid=> (26.04.2013)

Norsk nettleksikon, *Store Norske Leksikon*, www.snl.no (26.04.2013)

ELEKTRONISK PROGRAMVARE

Accordance 8; vers. 8.4.7.; juli 2010: Oak Tree Software, Inc.